

Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

ISSN 2007-249X

Intervención

Revista Internacional
de Conservación, Restauración
y Museología

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Presidente

Rafael Tovar y de Teresa

Directora

Liliana Giorguli Chávez

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Directora General

María Teresa Franco

Secretaría Académica y de Investigación

Guadalupe de la Torre Villalpando

Secretario Técnico

César Moheno

Subdirector de Planeación y Servicios Educativos

Juan Carlos Cortés Ruíz

Secretario Administrativo

José Francisco Lujano

Jefa Académica de la Licenciatura en Restauración

Ma. de Lourdes González Jiménez

Coordinadora Nacional de Difusión

Leticia Perlasca Núñez

Jefe Académico de la Maestría en Conservación y Restauración
de Bienes Culturales Inmuebles

Ilan Vit Suzan

Subdirector de Publicaciones Periódicas

Benigno Casas

Jefe Académico de la Maestría en Museología

Andrés Triana Moreno

Coordinadora de la Maestría en Conservación de Acervos Documentales

Fernanda Valverde Valdés

Jefa del Departamento de Educación Continua y Descentralización

Valeria Macías Rodríguez

Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, año 5, número 9, enero-junio 2014, es una publicación semestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba núm. 45, col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081511001900-102, ISSN: 2007-249X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Número de Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16121, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Av. Insurgentes Sur, núm. 421, séptimo piso, col. Hipódromo, Deleg. Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D. F. Imprenta: Offset Santiago, S.A de C.V., Río San Joaquín 436, Col. Ampliación Granada, C.P. 11520, México D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Av. Insurgentes Sur, núm. 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, Deleg. Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D. F. Este número se terminó de imprimir el 30 de junio de 2014 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o por fotocopia sin previa autorización por parte del editor. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente la opinión del Comité Editorial de la Revista *Intervención*, de la ENCRYM o del INAH.

La reproducción, uso y aprovechamiento por cualquier medio de las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural de la nación mexicana, contenidas en esta obra, está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y la Ley Federal del Derecho de Autor, su reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y el editor. No se devuelven originales.

Versiones electrónicas: www.encrym.edu.mx y www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx, <http://www.encrym.edu.mx/intervencion>. Esta revista está indexada en Latindex y Conacyt.

Correo electrónico: revistaencrym@gmail.com

Año 5. Número 9

Enero-junio de 2014

Editora Isabel Medina-González

Coordinación del número Ilse Cimadevilla Cervera
María Estíbaliz Guzmán Solano

Comité editorial Ilse Cimadevilla Cervera
Manuel Gándara Vázquez
Ana Garduño Ortega
Liliana Giorguli Chávez
Carolusa González Tirado
María Estíbaliz Guzmán Solano
Isabel Medina-González
María Concepción Obregón Rodríguez
Valeria Valero Pié
Sandra Zetina Ocaña

Asistente editorial Paula Rosales-Alanís

Asistente administrativo Andrea Mayagoitia Rodríguez

Difusión Valeria Macías Rodríguez

Producción editorial Benigno Casas

Diseño original Gonzalo Becerra Prado

Diseño y formación Rebeca Ramírez Pérez
Jorge Alejandro Bautista Ramírez

Corrección de estilo Alejandro Olmedo
Luz María Sánchez
Héctor Siever

Portada: Detalle del "Plano de la Ciudad de México y sus alrededores, formado con los datos más recientes por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas". Sección de Cartografía y Dibujo, 1928, AHDF/Planoteca/Módulo 4/Planero 8/fajilla 60/clasif.401(073)/195 (Cortesía: Archivo Histórico del Distrito Federal, Secretaría de Cultura, Gobierno del Distrito Federal).

ÍNDICE

Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

Año 5. Núm. 9 • Enero-junio 2014

EDITORIAL	2
ENSAYO	
Las metamorfosis del paisaje y sus repercusiones en la conservación de los monumentos arquitectónicos: el caso del conjunto de Santiago Atzacolco (México) Óscar Molina Palestina	5
El <i>Rey de burlas</i> de Tenancingo (México): estudio integral para el rescate de un bien cultural Magdalena Rojas Vences	16
ESCAPARATE	
Bajo el manto de un sarape: colores y conciliaciones internacionales a través de un objeto de arte popular Marilyn Adriana Ortiz Gasca	26
INFORME	
La fachada barroca del templo de Santo Domingo de San Cristóbal de las Casas (México) y su reintegración pictórica: una intervención polémica Haydeé Orea Magaña	34
REPORTE	
Los textiles como objeto de conocimiento en el "Proyecto de Renovación Museográfica" del Museu Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro (Brasil) Luz García Neira	43
Restauración de una cabeza de Mictlantecuhli: de la iconografía a la manufactura Zulema Ayerin González Gamboa	54
La labor museológica de la Revolución cubana y el proceso de transformación en la proyección social de los museos en Cuba Jorge Rolando García Perdigón	65
SEMBLANZA	
Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (Ladipa): una perspectiva a ocho años de su gestación Rodrigo Esparza López Paulina Machuca Chávez	76
REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN	
Hacia la construcción del Observatorio Iberoamericano de Museos: resultados y reflexiones de una estancia profesional en España Leticia Pérez Castellanos	80
RESEÑA DE LIBRO	
La construcción de la mirada museográfica. El <i>Antimanual del museólogo</i> de Lauro Zavala Norma Angélica Ávila Meléndez	87
RESEÑA DE EXPOSICIÓN	
<i>Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940</i> Cintia Velázquez Marroni	90
Restauración-función en la cultura de masas: crítica a <i>Luz renaciente. Imágenes restauradas</i> Elsa Arroyo Lemus	94
Colaboradores	98

Editorial

Este año se celebra el 50 aniversario de la *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios* o “Carta de Venecia” (CIATMN, 1964, Venecia, ICOMOS), uno de los documentos normativos de mayor influencia internacional en el campo del patrimonio cultural, emitida como primera resolución —la siguiente sería la creación del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS, por sus siglas en inglés)— del Segundo Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos (CIATMN), conmemoración que, naturalmente, estará acompañada por un sinnúmero de actividades y publicaciones que vendrá a engrosar las reflexiones sobre los efectos de su contenido en muy diversos terrenos, desde los particulares casos de estudio hasta las tradiciones nacionales, la propia configuración del ámbito patrimonial y, aún más, sus intervenciones discursivas y fácticas alrededor del mundo. Ciertamente, no será la primera vez que este documento se vea sujeto a discusión: si sigue vigente, es, en gran medida, por razón de que la comunidad profesional lo refiere, suscribe, analiza, debate, critica, y revisa activamente. Así, en un doble sentido, como homenaje y como estudio, *Intervención* se suma a este espíritu, aquí mediante su editorial, que enmarca las contribuciones que conforman su novena entrega en relación con este referente normativo fundacional, y actual, del campo patrimonial.

Los antecedentes de la “Carta de Venecia” son profundos: aunque su título o carácter no lo especifique, ni necesariamente su origen o naturaleza lo reconozca, la esencia de la norma se determina por su orientación ética, su intención prescriptiva y el propósito de generar un juicio sobre un aspecto de la realidad, todos ellos elementos presentes en diversos documentos sobre conservación, restauración y museología que datan, por lo menos, desde el siglo XIX (Stanley-Price, N. *et al.* 1996 *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, GCI). Este corpus bibliográfico ha implicado, adicionalmente, una vocación por establecer conceptos, por lo que el vínculo *teoría/norma* es, esencialmente, indisoluble —en origen y por principio— dentro del campo patrimonial.

La función teórico-conceptual de la “Carta de Venecia” (1964: artículo 1) se evidencia en la noción de *monumento*, que comprende tanto las “grandes creaciones como las obras modestas” de la arquitectura aislada como su conjunto urbano y rural, esta última dimensión espacial, que sirve de anclaje al ENSAYO intitulado “Las metamorfosis del paisaje...” para analizar, problematizar y poner en discusión las relaciones de interdependencia entre los

edificios a los que se otorga la declaratoria como monumento histórico y sus alrededores, ello con la finalidad de profundizar en las políticas tendentes a promover la conservación material de los primeros y los ineludibles, incessantes cambios que suceden en los segundos. Con base en una detallada revisión informativa de diversos archivos y fondos documentales sobre la parroquia de Santiago Atzacolco, México, Óscar Molina Palestina, evalúa la importancia de considerar la noción de *paisaje* como una unidad de manejo de nuestro patrimonio construido, tal como lo señalan recientes iniciativas regulatorias que, en deuda con esa y otras escalas espaciales, hacen suyos los elementos propuestos por la “Carta de Venecia” para erigir nuevas orientaciones prescriptivas.

La normativa en el campo patrimonial también ha sido una fuente de reconfiguración conceptual de su ámbito profesional, en cuyo seguimiento la “Carta de Venecia” (1964: artículo 2) apuntaló el relativo a la restauración, al señalar que ésta constituye una disciplina que abarca todas las ciencias y todas las técnicas que coadyuven al estudio y salvaguardia del patrimonio. Esta perspectiva integrada, desde el particular derrotero del análisis de la historia del arte, constituye el corazón del ENSAYO sobre “El *Rey de burlas* de Tenancingo...”, en el que Magdalena Rojas Vences realiza un estudio sobre la temática e iconografía de una obra en el que desvela referentes previos, cuyo origen se remonta a la obra del pintor flamenco Anton van Dyck, y le permitió no sólo valorar históricamente la pintura de caballete sino también explorar el mundo de conexiones ultramarinas propio del arte novohispano.

Vale la pena subrayar este dominio de influencias al hablar de la “Carta de Venecia”, ya indudablemente sus conceptos y principios configuraron, inicialmente por persuasión, adhesión y/o suscripción, y a *posteriori*, por revisión, crítica y reconformación, el mundo de la conservación-restauración del siglo XX. Asimismo, su contribución a la construcción de una idea de un patrimonio de común responsabilidad internacional, que a su vez dio cauce a un flujo de ideas y acciones fuera de la esfera del estado-nación, transformó nuestro legado cultural material en un permanente centro de diálogo transfronterizo e intercultural. Desde luego, también propiciaron esta transmutación diversos movimientos modernistas en el ámbito cultural del siglo XX: muestra de ello es la investigación de Marilyn Adriana Ortiz Gasca, ESCAPARATE en el que expone un tramado de relaciones diplomáticas entre México y Estados Unidos a partir del coleccionismo de un sarape procedente de Saltillo de manufactura no tradicional, cuya particular historia de

vida e inusual valoración como *folk art* fueron producto de la investigación previa a la restauración de parte del acervo etnográfico del Museo Nacional de Antropología-INAH (México) —que también este año cumple 50 años de vida—.

Una urdimbre de consideraciones teórico-normativas, que conjuga tanto las de la propia “Carta de Venecia” como las que Cesare Brandi asignaría a las obras de arte en sus textos, contemporáneos de ésta (*Teoría del Restauro* 2000 [1963], Turín, Einaudi) se dispone en relación con la reciente intervención en “La fachada barroca del templo de Santo Domingo de San Cristóbal de Las Casas (México)...” INFORME de Haydeé Orea Magaña que, además de transparentar los principios que condujeron al equipo encargado a la toma de decisiones de un ya frecuentemente polémico proceso —la reintegración cromática— da cuenta de las ventajas y desventajas de trasladar criterios concebidos para una entidad para su aplicación en otra, proceso que en cierta medida ha sido propiciado desde la publicación y diseminación de la mencionada carta, por la emisión de documentos que con el mismo espíritu se enfocaron a los jardines y los conjuntos históricos, la arqueología, las construcciones vernáculas, la pintura mural y otras entidades patrimoniales que han detallado y, a la par, extendido el universo patrimonial.

En este ámbito de amplitud conceptual se inserta, justamente, la colaboración de Luz García Neira, quien nos lleva a meditar sobre el papel de “Los textiles como objeto de conocimiento...”, particularmente, los pertenecientes a un lugar de sensible significación cultural, como lo es el Museu Casa Rui Barbosa (Brasil). Así, el análisis del proyecto de renovación museográfica de dicha propiedad confirma, como lo indica la “Carta de Venecia” (1964: artículos 5 y 8) la complejidad de la preservación del ambiente construido, ya que implica no sólo mantener una función apropiada de los inmuebles, sino, imperativamente, mantener la integridad de sus elementos decorativos, ya que, como bien lo demuestra este REPORTE, éstos constituyen la documentación viva de la arquitectura en su plena interacción, esto es, en el sentido de satisfacción y embellecimiento de la experiencia humana.

Un segundo REPORTE, éste de la pluma de Zulema Ayerín González Gamboa, hace patente el principio de que la “restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico” (“Carta de Venecia” 1964; artículo 9). Efectivamente, el recuento de la “Restauración de una cabeza de Mictlantecuhtli...”, que aborda, desde la iconografía hasta la manufactura, una pieza de singular y provocativa estética, es un ejemplo paradigmático de lo mucho que el quehacer particular del conservador-restaurador aporta a la aproximación del pasado prehispánico mesoamericano.

La relevancia de la documentación histórica patrimonial se aprecia, asimismo, en un tercer REPORTE sobre “La labor museológica de la Revolución cubana...”, texto

que, en virtud de que relata —desde la mirada propia de su autor, Jorge Rolando García Perdigón— los antecedentes y la actualidad de los museos de Cuba en relación con los procesos de transformación de su sociedad, aporta a la escasa literatura sobre la temática de esa dimensión local, posibilitando su futuro análisis y reflexión comparativa en lo global, ambas escalas abordadas en los principios de la “Carta de Venecia”.

La influencia de quienes, precursoramente, desarrollaron la ciencia en materia de conservación-restauración, como Paul Philippot y Harold Plenderleith, firmantes de la “Carta de Venecia”, queda manifiesta en sus principios, ante lo cual —suma de 50 años de incidir en esta labor—, vale estimar que indudablemente en muchos países, como México, se ha avanzado de forma excepcional en el desarrollo de capacidades de infraestructura y personal dedicado al estudio científico de nuestra cultura material. Prueba de ello es el “Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (Ladipa)...”, cuya SEMBLANZA, escrita por Rodrigo Esparza López y Paulina Machuca Chávez, traza su desarrollo a ocho años de su fundación y explica las líneas de investigación que ha establecido en la actualidad en lo que se refiere tanto al patrimonio cultural como al natural.

Como se mencionó arriba, la “Carta de Venecia” y el ICOMOS comparten orígenes. Mientras que este organismo es hoy una reconocida autoridad independiente en la vigilancia y evaluación de intervenciones en sitios y monumentos de relevancia cultural en el globo, su equivalente en el ámbito regional de los museos es *Ibermuseos*, que la REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN refiere a raíz de una estancia profesional que busca promover vías “Hacia la construcción del Observatorio Iberoamericano de Museos...” Así, en suma al análisis de esta iniciativa, Leticia Pérez Castellanos plantea una serie de reflexiones comparativas sobre el ámbito de la gestión y la política cultural de estas instituciones en la América Hispánica, con especial interés en el estado de la situación en México y España.

El noveno número de *Intervención* cierra con tres reseñas, una bibliográfica y dos de exposiciones. En la primera, dedicada al *Antimanual del museólogo*, Norma Angélica Ávila Meléndez nos orilla a contemplar uno de los aspectos que en la “Carta de Venecia” aparece inciertamente, pero que se enfatizaría gracias a esfuerzos normativos posteriores: la importancia de la gente, en tanto usuaria, o público, del patrimonio, y, en este caso, de los visitantes, para la configuración del discurso museológico. Por su parte, del Reino Unido se presenta una revisión de Cintia Velázquez Marroni a la exposición *Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940* elaborada, por un lado, desde las fronteras de la visita, y por el otro, con base en la entrevista a su curador, una interesante mirada mexicana sobre la imagen anglosajona actual de uno de los periodos artísticos más destacados de la historia de nuestro país. Una acertada vuelta al espejo es propuesta

por Elsa Arroyo Lemus en su crítica a *Luz renaciente. Imágenes restauradas*, al analizarla desde el doble filo de la auto-representación de la disciplina de la conservación-restauración.

Intervención concluye esta emisión con la convicción de cumplir cabalmente con su función como plataforma de intercambio académico y de difusión en el campo transdisciplinario de la acción, formación y estudio del patrimonio cultural, recientemente reconocida por su ingreso como la primera publicación de su tipo en el Índice de Revistas Científicas del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Éste, que es un galardón, mueve a mayores empeños en el plano institucional, así como a la renovación del proyecto en lo particular, entre ellos, el empleo cabal del *Open Journal System* [<http://www.en-crym.edu.mx/publicaciones/intervencion/ojs>] como gestor editorial de nuestra publicación y, por lo tanto, en su uso como medio de postulación y herramienta de manejo de arbitrajes, comunicación y otros procesos editoriales. Asimismo, en este cierre queda la pregunta recientemente planteada sobre cómo y de qué manera *Intervención*

contribuye a la configuración/interpretación/presentación de las disciplinas de la conservación, la restauración y la museología: este cuestionamiento y otros más sobre su futuro obligadamente serán motivo de discernimiento y reflexión para aquellos que colaboramos en su edición en ciernes de cinco años de ininterrumpida y puntual publicación. Lo cierto es que, en un mundo de disparidades, en el cual coexisten intervenciones tanto de excelso profesionalismo como otras que sólo podríamos describir como de “a pelo y contrapelo”, la labor en materia patrimonial se ha convertido en un tema de creciente interés público a través de medios impresos y cibernéticos nacionales e internacionales. Ello hace imperativo, por un lado, una reflexión de nuestras bases normativas y, por otro, subraya la relevancia de iniciativas que perfilen y afinen el mundo de las publicaciones, como aquel grupo de visionarios reunidos en Venecia apuntó hace ya 50 años.

Isabel Medina-González
Editora



Las metamorfosis del paisaje y sus repercusiones en la conservación de los monumentos arquitectónicos: el caso del conjunto de Santiago Atzacualco (México)

Óscar Molina Palestina

La finalidad de las declaratorias de monumentos históricos consiste en destacar ciertos inmuebles mediante su reconocimiento como ejemplares sui géneris en el ambiente en que se encuentran, de manera que un monumento, al recibir esta categoría, queda individualizado y obtiene un “derecho de permanencia” por encima de su entorno. El paisaje con el que se relaciona, exento de protección, se modificará continuamente, lo cual no resulta extraño, pues conservar el ambiente sería atentar contra el “proceso dinámico real” de las ciudades (Rossi 2004:102).

Suponemos entonces que un inmueble que ha obtenido su declaración como monumento histórico quedará protegido, pero la experiencia revela que no siempre es así: si no consigue mantener una relación dinámica con el paisaje que lo circunda, corre el riesgo de desaparecer, ya que el paisaje jamás se le subordinará, antes contribuirá, si constituye un obstáculo para su transformación, a su destrucción, por lo que lo importante es fomentar el mutuo entendimiento entre ambos.

En muchas ocasiones nos encontramos ya sea ante monumentos cuyas modificaciones pueden parecernos absurdas, contrarias a la idea de “conservación” que la teoría nos brinda, o, en el peor de los casos, con inmuebles en franco deterioro. La respuesta a por qué han llegado a esa situación suele encontrarse en su entorno, aunque no visto con una mirada inquisitoria y miope: si analizamos las metamorfosis del paisaje, llegamos a entender algunas de las razones por las que un inmueble que tuvo un lugar relevante hoy carezca de él.

Paisajes natural, rural y urbano

El paisaje se manifiesta en tres niveles: por un lado, tenemos el natural, “con autonomía propia” (Bertuzzi 2005:12), ajeno a la presencia del hombre, el cual se alterará si en él se implantan un sistema de cultivo y un asentamiento humano, que lo transformarán en un paisaje rural. Una invasión mayor de la

presencia del hombre subordinará a la naturaleza mediante el establecimiento en ella de ciudades, con lo que configurará —transformación que no necesariamente se llevará a cabo de forma armónica (Olea 1989:20)— un paisaje diferente: el urbano. Las metamorfosis del paisaje eventualmente tienen repercusiones negativas no sólo sobre la naturaleza sino también sobre los monumentos históricos que otros hombres han dejado, con lo que se introduce una nueva amenaza, esta vez a un cuarto nivel de paisaje: el cultural.

Para ejemplificar el fenómeno de la metamorfosis del paisaje, trataremos la historia del templo de Santiago Atzacualco, y de su entorno, ubicado al nororiente de la delegación Gustavo A. Madero del Distrito Federal (México), que acaso resultará emblemática —aunque no de manera positiva— para los estudios sobre conservación del patrimonio tangible en México por razón de que la estructura del edificio, que aun hasta principios del siglo xx había mantenido una relación armónica con su ambiente, en los últimos 80 años —los que suma tras haber sido declarado monumento histórico-artístico— ha sufrido múltiples agravios.

Atzacualco, lugar donde se retiene el agua

La fundación de Atzacualco se remonta al periodo prehispánico, cuando no era más que un pueblo afincado en la sierra de Guadalupe, ribereño del lago de Texcoco, punto de conexión entre la zona nororiente, lo que hoy es el Golfo de México, y la ciudad de Tenochtitlan. Su posición geográfica se aprovechó para erigir el albaradón que Nezahualcōyotl diseñó en 1449, con el fin de evitar que las aguas salitrosas de aquel lago se combinaran con las dulces del de México, lo que representa una de las primeras intervenciones sobre el paisaje natural. La obra hidráulica, que corría de norte a sur desde Atzacualco hasta Iztapalapa a lo largo de 16 km (Gibson 1996:241), también controlaba las inundaciones que sufría la ciudad, hecho al cual la localidad debe su nombre, ya que el vocablo Atzacualco se interpreta como “lugar donde se retiene el agua”.

A la llegada de los españoles, dada la importancia de su ubicación, el lugar fue una de las primeras poblaciones que los franciscanos evangelizaron, después de Tlatelolco, con el que compartió santo patrono, cuyo nombre se fusionaría desde entonces con el prehispánico y se denominaría, como hasta el día de hoy: Santiago Atzacualco.

Convertido al catolicismo, mantuvo su estatus de pueblo de indios, de la misma manera que los que se ubicaban en los alrededores de la sierra de Guadalupe: San Juan Ixhuatepec, San Pedro Zacatenco, Santa Isabel Tola y el que a partir de la leyenda de las apariciones marianas tendría preeminencia sobre los demás: Guadalupe Tepeyac, los cuales, originalmente dependientes de la parroquia de San José de los Naturales (Gerhard

2000:186), pasaron a formar parte, con el establecimiento de la Villa de Guadalupe, de la jurisdicción de Tepeyac.

Más allá de fervores, el pueblo del Tepeyac destacaba sobre los demás por su posición geográfica, favorecedora de su trato con la ciudad de México: era el primer punto del camino que la conectaba con tierra firme hacia el norte, situación que no debe pasar inadvertida, pues aunque el actual paisaje urbano ha minimizado esta trascendente relación, resulta fundamental para comprender el desarrollo del sitio en la historia previa a la expansión de esta ciudad durante el siglo xx. Hay que recordar que “la ciudad nace en un lugar dado, pero es la calle lo que la mantiene viva. Asociar el destino de la ciudad a las vías de comunicación es una regla fundamental” (Rossi 2004:89) y, en ese sentido, es decir, en el entendido de que los caminos llegan a determinar el auge de unos sitios sobre otros, Tepeyac, aparte —insisto— de las apariciones marianas, preponderó sobre los demás pueblos de indios en tanto que era el nodo principal de la parte “extramuros” de la ciudad en el camino hacia el nororiente que se extendía aun hasta el océano; el segundo lo constituía Atzacualco.

Desde antes de la llegada de los españoles, Atzacualco fue hogar de comerciantes y sitio de siembra de zacate y magueyes (Molina Palestina 2012:236), sus paisajes natural y rural convivían en armonía en las laderas de los cerros, por donde también pasaba una de las rutas del pulque hacia la ciudad de México. Esta condición se mantendría aún hasta el siglo xix, como lo refiere Marcos Arróniz (1991 [1858]:226), quien en 1858 señalaba que era en este pueblo donde quienes transportaban el pulque “lo bautizaban con agua para introducirlo a la capital cristianamente”.

El paisaje natural de Atzacualco, un tanto árido, como hoy puede verse en las copas de los cerros de la sierra de Guadalupe aún no invadidas por la mancha urbana, tenía en el *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores en 1691* (Figura 1 izq.) una flora escasa (Valero 2004:29), lo que corresponde con la narración que Manuel Payno (2008 [1891]:12-13) haría 200 años después en *Los bandidos de Río Frío*, novela en la que describe Santiago Atzacualco como “Situado en la falda de una serranía desolada, cubierta de abrojos, y en las márgenes áridas y color de ceniza del lago, nada tiene de agradable”. Quizá por esta razón, “Con raras excepciones, ni Hernán Cortés ni sus sucesores dispusieron de esa parte de la ciudad y dejaron a los indios que lo habitaban en sus respectivas propiedades” (Payno 2008 [1891]:11).

Pese a que el paisaje no constituía un vergel, era vista obligada de cuanto extranjero llegaba del Viejo Mundo a Veracruz con destino a la ciudad de México: antes de entrar en la capital, hacía una parada en el santuario de la Virgen de Guadalupe para dar gracias. Arzobispos y virreyes recorrían esta ruta que, aunque variaba de acuerdo con las épocas de lluvias, en las que el lago aumentaba

su tamaño y obligaba a los viajeros a subir por las laderas de la sierra, se retomaba en el pueblo de Atzacualco hasta llegar al Tepeyac (Figura 1 der.). A causa del clima, este camino debió remozarse en varias ocasiones, por ejemplo, en 1794, para la entrada del marqués de Branciforte a la ciudad de México, donde ocuparía el puesto de virrey de la Nueva España: el corregidor solicitó al maestro de obras José del Mazo que arreglara la plaza del santuario guadalupano hasta el camino hacia Atzacualco (Bonavia 1794:f.1), quien propuso entonces, entre otras acciones, “componer el camino desde la Capilla del Pocito, hasta dicho paraje Sacualco, rebajando en otras partes, terraplenando otras, y apartando la piedra suelta que hay en la referida falda” (Del Mazo 1794:f.6).

De acuerdo con la tradición oral que se rescató en un cuadro que se conservaba en la tribuna del templo, Atzacualco fue efímera morada del virrey Juan de Palafox y Mendoza: el también obispo se habría ocultado ahí un tiempo para escapar del acoso de los jesuitas. Según Lauro E. Rosell (s. f. [ca. 1930]:f.1):

[...] nadie supo, ni siquiera sospechó que su Excelencia estuviera tan cerca de la capital; antes bien, creíanlo en

la Puebla, y es tradicional también el hecho de que los pliegos que de continuo enviaba el Excelentísimo Señor a la capital, llegaban de manera tan rápida al Real Palacio en pocas horas, que juraban todos a pies juntillas que *los ángeles eran portadores de sus misivas* [las cursivas son mías].

Nada milagroso había en este hecho, puesto que son pocos los kilómetros que hay que recorrer desde esta localidad hasta el centro de la ciudad de México.

Santiago Atzacualco y la conformación del Distrito Federal

Tras la guerra de Independencia, se modificó la situación jurídica del pueblo de Atzacualco. En 1824, al establecerse, con base en un modelo circular, el territorio que albergaría al Distrito Federal, el confín hacia el norte quedó en esta localidad, que ya desde la Colonia era frontera con la jurisdicción de San Cristóbal Ecatepec. La más antigua mojonera —se acostumbraba colocar una serie de éstas para marcar los linderos— de la que se tenía noticia en Atzacualco databa de 1738, según constatación

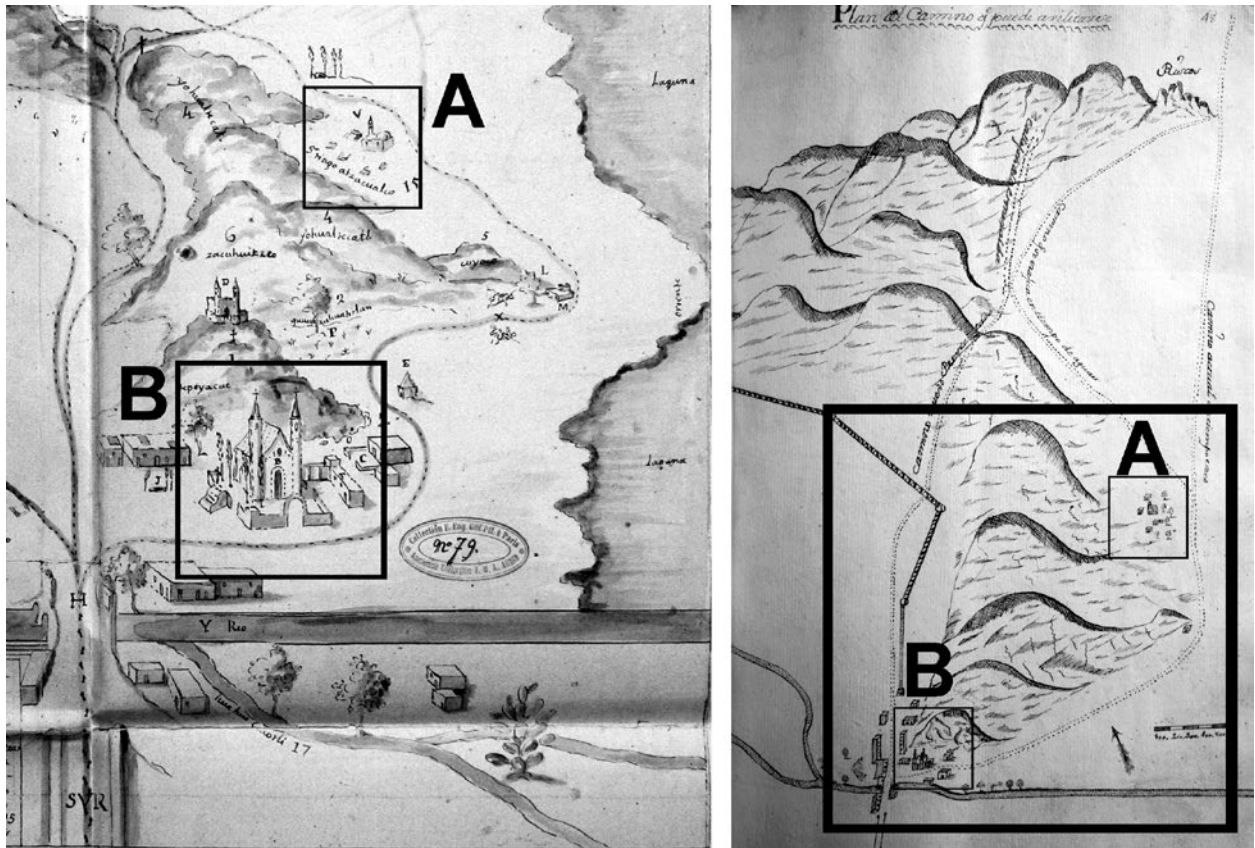


FIGURA 1. Vistas del conjunto de Santiago Atzacualco y la Villa de Guadalupe, 1691-1794. Con la letra A se señala Santiago Atzacualco, mientras que la B identifica la Villa de Guadalupe. Izquierda: Detalle del *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores en 1691* (Fuente: Valero de García Lascuráin 2004: [www.amoxcalli.org.mx]). Derecha: “Plan del camino que puede avilitarse” (1794). Tomado del Expediente formado sobre el reparo de la plaza de Ntra. Sra. de Guadalupe, y el estrecho de camino que hay hasta Zacualco (Fuente: AHDF/Ayuntamiento-GDF/calzadas y caminos, vol. 440, exp. 46).

en la piedra grabada que aún hasta la primera mitad del siglo XX estaba en pie.

Si bien el estatus jurídico de Atzacolco cambió con la creación del Distrito Federal, poco lo hizo el paisaje, tal como atestiguó el pintor José María Velasco, quien dedicó a la región algunas de sus obras, en particular a los riscos. Estas imágenes, unidas a las ya referidas narraciones de Payno y Arróniz, nos siguen mostrando un sitio rural escasamente habitado. Entre la época virreinal y los primeros 100 años del México independiente, la densidad de esta población se mantuvo con pocas variantes; los censos de la Colonia relacionados con los registros de bautizos y entierros celebrados en la iglesia hablan de 150 a 220 habitantes (Molina Palestina 2012:241), mientras que García Cubas (1888:310) reportaba a mediados del siglo XIX 288 personas.

Las transformaciones que en el último tercio del siglo XIX comenzaron a modificar la apariencia de la ciudad de México parecen no haber tenido mucho efecto en los pueblos de los alrededores de la Villa de Guadalupe, para ese entonces agrupados en la figura jurídica de Municipio Guadalupe Hidalgo. El paisaje rural dominaba la zona, que mantenía sus antiguas costumbres, ligadas a la liturgia católica, donde en consecuencia, la vida pública era parroquial. Los límites entre esta zona del Distrito Federal y el estado seguían siendo los marcados por el paisaje. Algunos mantos acuíferos de los alrededores funcionaban como fronteras naturales, aunque ya en 1906 la Dirección de Obras Públicas señalaba que “La demarcación de una línea de división de aguas tiene que ser forzosamente imperfecta [...] es inconcuso que [ésta] no se conserva a perpetuidad” (MGH 1906:f.158). Esta situación era evidente para los habitantes de la región, pues el lago de Texcoco se estaba desecando a una velocidad antes no vista.

Una innovación que empezaría a transformar el paisaje de Santiago Atzacolco fue la introducción, durante el Porfiriato, de las vías férreas: aprovechando los antiguos caminos, se diseñó el paso de dos rutas por el pueblo, la del Ferrocarril Mexicano, que llegaba hasta Veracruz, y la del Ferrocarril Hidalgo, cuyos durmientes aún se conservan en la zona. Hacia 1928, cuando se trazó el *Plano de la Ciudad de México y sus alrededores*, del cual se toma el detalle mostrado en la Figura 2 izq., Atzacolco, aunque enmarcado por estas dos hendiduras a su alrededor, aún mantenía su carácter rural, no así la región del Tepeyac (en gris oscuro en el plano), cabecera de la municipalidad de Guadalupe Hidalgo, donde ya estaba prohibida la instalación de establos, zahúrdas y caballerizas (SCOP 1928).

En la década de 1930 Atzacolco aún era “un caserío pobre y tristón, en que se destaca[ba] la parda mole de [la] vetusta iglesia” (Rossel s. f. [ca. 1930]:f. 1), dedicada a Santiago Apóstol. En esos años llegaron Jorge Enciso y otros miembros de la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República a evaluar la importancia del inmueble.

El templo de Santiago Atzacolco, patrimonio histórico¹

Durante el virreinato y los primeros 100 años del México independiente, el templo de Santiago Atzacolco sería el eje en torno del cual se construiría el caserío que confor-

¹ A menos que se indique lo contrario, los datos referentes a la declaratoria del inmueble como monumento histórico y las acciones llevadas a cabo en éste se obtuvieron del legajo de documentos que sobre el particular se encuentran resguardados en el Archivo Geográfico Jorge Enciso, de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).



FIGURA 2. Trazo urbano de la zona de la Villa de Guadalupe Hidalgo (B) y el pueblo de Atzacolco (A). Izquierda: Plano de la ciudad de México y sus alrededores. Formado con los datos más recientes por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Sección de Cartografía y Dibujo, 1928 (detalle) (Fuente: AHDF/Planoteca/Módulo 4/Planero 8/fajilla 60/clasif. 401 (073)/195). Derecha: Vista de la región (Fuente: GoogleMaps 2014).

maría al pueblo. El inmueble, así, representa el vestigio más antiguo de las relaciones entre las sociedades de los distintos tiempos en la zona, además de representar su elemento con mayor valor artístico.

Jorge Enciso fue el encargado de elaborar el dictamen de evaluación del conjunto arquitectónico con base en el que en 1932 se realizó su declaratoria como monumento histórico. En su informe habló de una iglesia con dos fachadas, la principal, que mira al poniente, y una posterior, dirigida al oriente, aunque en realidad lo que existía era el templo de Santiago (la fachada principal) y una capilla en el lado opuesto, dedicada al Señor de la Cañita, construida en época posterior, tal como se aclara en el informe que el arquitecto Manuel Chacón firmó y remitió a la Dirección General de Bienes Nacionales (1954:f.1).

Desde la perspectiva de un templo con dos fachadas, Enciso (1932:3) estimó que la principal (la de Santiago) debió haberse construida en el siglo XVIII, observación que apoya en la comparación con la fachada de la iglesia de San Gabriel, en Tacuba, indicando que su parecido era evidente en la torre, “cuyos lineamientos generales son los mismos”. Considero que la portada debe pertenecer al siglo XVII, pues su tratamiento la acerca más al manierismo de esa centuria (Molina Palestina 2012:238-239), en tanto que la torre de la que habla Enciso sí debe corresponder al siglo XVIII, pues es de apariencia barroca (Figura 3).

Si bien el inmueble corresponde a siglos posteriores al de la conquista, la advocación sí es del siglo XVI, como lo atestigua el plano, fechado entre 1556 y 1562, atribuido a Alonso de Santa Cruz, que se conserva en la Universidad de Upsala, Suecia, donde se lee *Santiago* (Toussaint 1938:141), en el que las construcciones usadas para representar a los cinco pueblos de la región son muy similares, incluida la del Tepeyac. La situación se modificó en el siglo XVII: con el aumento de la devoción a la Virgen de Guadalupe, se construyó un templo de mayores dimensiones, que mostraba la preeminencia alcanzada por la localidad sobre sus vecinos, tal como puede atestiguarse en el *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe de 1691*, antes citado (Figura 1 izq.), en el que vemos ilustrado el conjunto mariano anterior al diseñado por Pedro de Arrieta (el que actualmente conocemos como la “antigua basílica”). El templo de Atzacualco presenta una fisonomía similar a la que mantuvo hasta antes de su modificación en el siglo XX, con el ábside dirigido a oriente, además de una bóveda peraltada que da la apariencia de una incipiente cúpula. Después del conjunto del Tepeyac, éste sería el más elaborado en la región, lo que demuestra su segundo lugar en importancia.

En la ilustración de una de las letras capitulares que forma parte de los documentos del “Directorio para el Gobierno del Curato de Nuestra Señora de Guadalupe de México y sus quatro pueblos...”, fechado entre 1810 y



FIGURA 3. Vista lateral de la portada y torre del templo de Santiago Atzacualco, 1932-2013. Se aprecian las diferencias de los monumentos fúnebres antes y ahora (Izquierda. Cortesía: Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, 1932. Derecha. Fotografía: Óscar Molina Palestina, 2013).

1812, que se conserva en el Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe (Figura 4) (Andrade 1810:f.39r), ya se insinúa una construcción adosada a la parte trasera de la iglesia de Santiago, que seguramente debe corresponder a la del Señor de la Cañita, por lo que habrá que dar razón a Enciso, quien, aunque la supuso “fachada posterior”, consideró que debió haberse construido a finales del siglo XVIII o inicios del XIX. No obstante la dimensión de esta ilustración, que no rebasa los 4 cm de alto, es rica en detalles sobre el paisaje del pueblo, con el conjunto religioso frente a la pendiente del cerro.

De regreso a la evaluación de Enciso, llamó su atención, además de la “portada principal” del templo, la cruz del atrio decorada con los símbolos de la Pasión y con el Divino Rostro tallado en el cruce del fuste y el travesaño, rodeado por una corona de espinas de grandes proporciones a manera de guirnalda. Al momento de la redacción del informe, la cruz estaba rematada por una cartela, también de gran dimensión, que actualmente no tiene y que probablemente perdió poco tiempo después de haberse catalogado como monumento histórico.

El modelo de esta cruz de Santiago Atzacualco es el mismo que se empleó en la confección de la cruz pétreo de la Basílica de Guadalupe, lo cual muestra una conexión más entre ambos sitios (Molina Palestina 2012:213-228): visto en pequeño en el conjunto de Atzacualco (de 1 m, aproximadamente), era admirado al doble de tamaño al visitar el Tepeyac. Junto con la cruz, en la declaratoria también se incluyó, más por su importancia histórica que por su valor artístico, la tribuna donde se resguardó el obispo Palafox.

Criterios de valoración de los monumentos según la Ley de Monumentos de 1934

Si bien la declaratoria de la iglesia de Santiago Atzacualco como monumento histórico se emitió el 8 de abril de 1932, no sería sino hasta el 18 de enero de 1934 cuando se promulgaría la “Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural” (HCU 1934). Para ese entonces el criterio principal para valorar los monumentos era primordialmente artístico o arquitectónico, como menciona el artículo 13. Así, al inmueble se lo concebía como “obra maestra” a la que se debía individualizar de su entorno, por lo que no resulta extraño que, según esta norma, Enciso (1932:f.3) considerara la fachada del Señor de la Cañita como carente de interés, razón por lo que la dejó fuera de la protección que concedía la declaratoria.

Si bien la “Ley de Monumentos” de 1934 ya consideraba la conservación de las bellezas naturales, incluso —en su sentido paisajístico— de algunas zonas típicas (artículos 20 y 21), éste al parecer no buscaba la conservación del monumento y su entorno, sino nada más la de aquellas partes que, vistas en conjunto, resultaban —adjetivo usado en la redacción de su artículo 20— *pintorescas*.

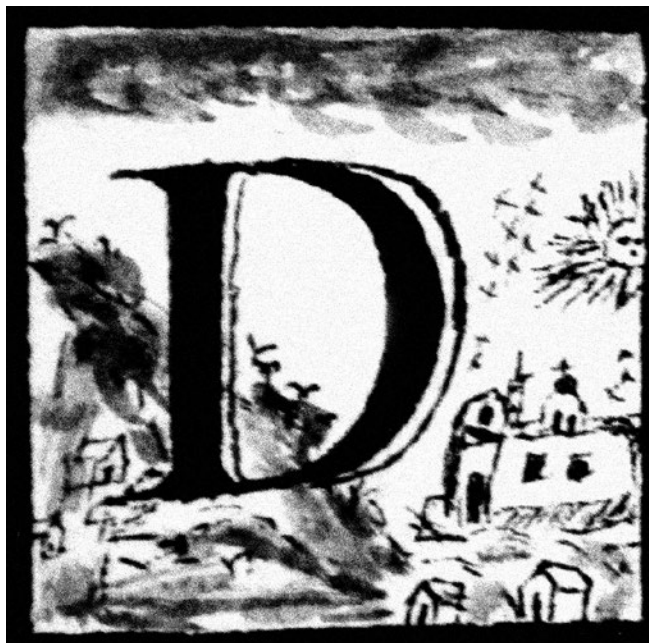


FIGURA 4. Capitular del “Directorio para el Gobierno del Curato de Nuestra Señora de Guadalupe de México y sus quatro pueblos...” (Fuente: Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe, ramo Parroquia, caja 377, folio 39r; cortesía: Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe).

Gracias a la protección que les daba esta ley, quedaban prohibidas la enajenación, cesión y cambio del dominio de los inmuebles declarados monumentos, así como la realización de obras sin permiso gubernamental, y se obligaba a los responsables de los mismos a velar, en conjunción con el Estado, por su conservación.

La vida del templo y el pueblo de Santiago Atzacualco después de la declaratoria: los primeros años

Cuando a un inmueble se lo declara patrimonio histórico, los entendidos en la cuestión suponen que con ello se le brinda una protección que anteriormente no tenía. Las normas enunciadas anteriormente daban al templo de Santiago una aparente seguridad jurídica que, lamentablemente, en la práctica se violó en cada uno de sus puntos.

Los daños a este patrimonio protegido comenzaron muy pronto. El 22 de diciembre de 1933, Luis Mac Gregor (1933:f.1) reportó que la cruz que se encontraba en el cementerio de la iglesia ya no estaba en su lugar. Menciona *cementerio* y no atrio pues era ése el uso que tenía, lo cual no resulta extraordinario: entre las utilidades que se daban a los atrios desde la época novohispana estaba el que sirvieran para resguardo de los muertos, tal como lo atestigua el grabado incluido en la *Retórica cristiana* de Diego Valadés (2003 [1579]:493-497). Ese cementerio interfería mínimamente con la apariencia del conjunto, como se aprecia en las imágenes de la época (Figura 5 izq.), donde sólo se ven unas pequeñas cruces mortuorias levantadas en los alrededores.



FIGURA 5. Vista del atrio y cruz del conjunto de Santiago Atzacualco, 1932-2013 (Izquierda. Cortesía: Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, 1932. Derecha. Fotografía: Óscar Molina Palestina, 2013)

Lauro E. Rosell, en seguimiento al informe de Mac Gregor, inspeccionó el lugar y constató que la cruz había sido retirada, por lo que remitió al jefe de Monumentos Coloniales un oficio en el que demandaba su intervención; éste, a su vez, solicitó a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público —por ser la institución responsable, de acuerdo con el documento emitido en la declaratoria— que tomara cartas en el asunto. La respuesta del director de Hacienda no puede ejemplificar más elocuentemente lo que suele ocurrir con la protección del patrimonio dictada desde el escritorio: mencionaba que desde octubre de ese mismo año, en inspección realizada por personal a su cargo, se habían percatado de que la cruz estaba tirada en el atrio, por lo que solicitaron al encargado del templo que la colocara en su lugar. Éste prefirió resguardarla en el interior de la iglesia, ante lo que la secretaria no hizo más que exhortarlo a que la repusiera en su sitio original. Habrá que preguntarse la forma en que se hicieron tales exhortos, porque al mes de diciembre del año en que se reportó el hecho, seguía en las mismas condiciones. Finalmente, a inicios de 1934 la pieza se colocó nuevamente sobre su peana, aunque llama la atención que en los registros fotográficos posteriores ya no incluya la cartela mencionada por Enciso, por lo que no resultaría extraño que la haya perdido durante la caída. Lo ocurrido con esta pieza en 1933 sólo fue el inicio de su degradación física, no obstante que es uno de los ejemplos más usados por los historiadores para disertar sobre las cruces atriales (Molina Palestina 2012:54-56).

En relación con el interior del templo, si bien no disponemos de una descripción exacta de su situación al momento de la declaratoria, las fotografías de la época dejan ver que, aunque un tanto descuidado y con cuarteaduras, su aspecto, con muros aplanados y nichos de

estilo neoclásico y ecléctico, era aceptable. En 1954, vecinos representantes del “Comité de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Pueblo de Atzacualco, Delegación de Villa de Guadalupe, D. F.”, solicitaron al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que se repusieran el techo de la sacristía y la pieza sobre la misma, la cual se usaría como habitación para el párroco. Jorge Enciso (1954:f.1), para ese entonces el subdirector del instituto autorizó las acciones, “siempre y cuando se coloquen vigas nuevas de madera y losa de concreto sobre ellas, para que el techo conserve su tipo original”. Sentenciaba que el resto del inmueble no debía tocarse.

El 9 de marzo de 1955 el citado comité nuevamente pidió permiso para llevar a cabo obras de decoración interna del templo: aplanar y pintar muros, y “demoler algunos macizos de mampostería que en alguna época se usaron como altares”, los que, de acuerdo con su opinión, presentaban “muy mal aspecto” (Bishop 1955:f.1). Recibieron la autorización de la Dirección de Monumentos Coloniales, en oficio firmado por el arquitecto José Gorbea T. (1955:f.1) con fecha 23 de marzo del mismo año, documento en el que se solicitaba la demolición de una capilla funeraria, construida frente a la cruz atrial, que obstruía su visión (esto, a sugerencia del arquitecto Alfredo F. Bishop). Después de esta fecha no se cuenta con información oficial sobre lo ocurrido en el templo, sino hasta el año de 1969.

Fue durante ese silencio documental, comprendido entre 1956 y 1968, cuando el templo sufrió uno de los daños principales que alteraron la estructura física y simbólica del conjunto. De acuerdo con información obtenida entre miembros de la comunidad, en 1958 el párroco responsable en aquel entonces decidió unir ambos inmuebles, para lo cual se derribó el muro que los

separaba y se tapió la entrada del templo de Santiago, con lo que quedó como acceso principal el correspondiente a la capilla del Señor de la Cañita. Con esta decisión, el atrio se aisló del conjunto, y su función como punto de acceso al templo y lugar de la vida comunitaria que cumplía desde la época virreinal, dejó de tener efecto y su uso se restringió al de mero cementerio. De ahí en adelante, el crecimiento del panteón fue desordenado y perjudicó la visibilidad y situación de la cruz pasionaria. Si en 1955 se hablaba de una capilla que obstruía su vista, posteriormente los monumentos funerarios competirían en dimensiones —y capacidad de obstaculizar la vista— con la obra, hecho que se ha agravado en la época actual (Figura 5 der.). Ese desorden al interior no era sino reflejo de lo que ocurría alrededor del conjunto arquitectónico. Para tratar de entender el porqué de esta situación, es necesario regresar a la historia de la metamorfosis del paisaje en la región.

De paisaje rural a paisaje urbano

Como ya señalé, hacia 1932 la zona aún conservaba su carácter pueblerino: las fotografías de la época muestran cerros deshabitados y construcciones sencillas en los alrededores del templo, todavía similares a lo que se observa en la ilustración de la Figura 4, que data del siglo XIX. Con el crecimiento de la ciudad de México, varias zonas fabriles se establecieron en esta región y dieron paso a la fundación de colonias populares que trataron de dar solución a las emergentes necesidades de vivienda. Esta transformación del paisaje rural a urbano trajo consigo una explosión demográfica que exigía más espacio, tanto para la edificación de casas como para el establecimiento de lugares para la muerte y la devoción, y el antiguo templo novohispano se rindió para satisfacer la demanda de una y otro.

En el sentido funerario, si bien desde la época novohispana el atrio se utilizaba como cementerio, la costumbre era otra: no existían el concepto de *espacios a perpetuidad* ni la cantidad de población habida a mediados del siglo XX. Al ser tapiado el acceso principal, el atrio dio solución a las necesidades de los lugareños, funcionando exclusivamente como cementerio —hasta la fecha—, aunque con ello se haya afectado la estructura del conjunto.

En este microcosmos que representa el antiguo atrio de Santiago Atzacualco se reproduce lo que a gran escala ocurre con monumentos históricos que “se protegieron” sin tomar en cuenta que para su mejor conservación también había de asegurarse su entorno: se protegió su cruz, pero no el atrio (su ambiente), que siguió transformándose en detrimento de la obra. A una escala mayor, lo mismo sucedió con el templo, que si bien obtuvo la protección legal, no así sus alrededores, incluida la capilla del Señor de la Cañita, con la que colindaba. La decisión de unir ambos inmuebles y establecer la entrada

por esta capilla satisfacía dos necesidades: por un lado, concentrar una mayor feligresía en un único espacio, y, por el otro, colocar el acceso de la nueva iglesia híbrida frente a la que ya era la vía de comunicación principal de la zona: la antigua carretera México-Pachuca, actual avenida Centenario. A la fecha, la portada del templo, que da la espalda a esta arteria, es imperceptible para quien transita en vehículos; las nuevas construcciones han obstruido su visibilidad, como ya lo había hecho el cementerio con la cruz atrial. Si bien el cambiar la entrada principal del templo a la portada de la ex capilla del Señor de la Cañita era una manera de seguir manteniendo su presencia en el paisaje de la región, pues “la puso” al frente de la vía principal de la zona, el daño estructural que se causó al conjunto no ha terminado por revertirse.

Ya con este cambio de la posición del acceso principal, en 1969 el párroco del templo solicitó permiso para mover al pequeño atrio frente a la avenida Centenario la cruz que se encontraba “abandonada y deteriorada en el cementerio de la parroquia” (Le Duc 1969:f.1). El arquitecto Carlos Chanfón, jefe del Departamento de Monumentos Coloniales en 1970, le pidió al arquitecto Luis Francisco Villaseñor que evaluara el caso, quien en su reporte supuso que la portada actual del templo se había hecho ex profeso para invertir el acceso. Es de llamar la atención el desconocimiento que todavía se tenía sobre la capilla del Señor de la Cañita, que aunque no tan antigua como el templo de Santiago, era importante para la región —como lo atestigua la imagen del santo patrono, magnífica escultura de tamaño natural del periodo novohispano que a la fecha sigue venerándose—, espacio desdeñado (lo que resultó terriblemente contraproducente) en la declaratoria de protección del monumento histórico.

En la citada evaluación de 1970 se juzgó inconveniente remover la cruz, y se sugirió elaborar un proyecto “que dignifique el área del cementerio entre la portada y la cruz a fin de conservar debidamente los elementos artísticos e históricos en el edificio” (Villaseñor 1970:f.1). Si bien la resolución pareciera la más adecuada para la correcta conservación del patrimonio artístico en el sitio al que originalmente pertenece, a la distancia de 40 años habrá que dudarle, pues persiste el deterioro de la cruz.

De vuelta al interior del templo híbrido, la unión de los dos conjuntos produjo daños en su estructura. Al perder el apoyo del muro que los separaba, algunas de sus partes empezaron a ceder, entre ellas, las torres de ambas construcciones. Por otra parte, al lado norte de la capilla del Señor de la Cañita se adosaron nuevas habitaciones, que sirven como dispensario, casa y oficina de la parroquia, entre otras funciones. En 1978 se suspendieron obras que se estaban llevando a cabo en el interior del conjunto, las cuales, según los reportes, consistían en el “cambio de techumbre: bóveda catalana por losa de concreto con vigas aparentes” (Aguilar 1979:f.1), esto es, ¡el mismo trabajo por el que se solicitó permiso en 1954!

Gracias a la conjunción de las propuestas de los vecinos, los diferentes párrocos responsables del inmueble y la intervención de las autoridades, en los últimos 30 años se han tomado acciones para reestructurar el conjunto, aunque no siempre exentas de decisiones desafortunadas y de fenómenos que han impedido la recuperación total del monumento.

En 1980 los vecinos reportaron una nueva afrenta al conjunto arquitectónico, esta vez relacionada, por una parte, con la invasión del terreno anexo al lado sur, sobre la avenida Centenario, que ocupó una improvisada mueblería, y, por la otra, con la utilización de un área vecina al muro sur del templo como depósito de desperdicios, los cuales durante las épocas de lluvias provocaban anegaciones que afectaban el interior de la iglesia. Tuvieron que pasar 33 años para que finalmente se retirase esta construcción (marzo del 2013); sin embargo, el terreno se encuentra en litigio y no ha sido posible continuar con la recuperación de este espacio que puede contribuir al mejoramiento del paisaje urbano de la zona. Dicha recuperación se logró cuando también se realizaban nuevas obras de remodelación de la portada original del templo, apenas perceptibles por razón de que la situación del atrio sigue siendo la misma: resguarda un cementerio poco accesible a la circulación y las visitas. Todo lo anterior hace evidentes los vacíos que aún signan las leyes de protección de monumentos, las que si bien se reestructuraron en 1972, cuando se publicó la nueva legislación (que se ha ido reformando y cuya última modificación fue publicada en abril del 2012), aún requieren muchas precisiones.

Las metamorfosis del paisaje

No obstante que en la nueva ley de 1972 apareció la figura de *Zona de monumentos artísticos o históricos* (CEUM 1972, artículos 40 y 41), ésta sólo atiende a la protección de varios monumentos cuya unión se considera de valor estético o histórico relevante. En la práctica, seguimos regidos por la dinámica de protección de monumentos individuales y no de paisajes culturales.

Esto no es exclusivo de nuestro país: fue el criterio que dominó los primeros años de la valoración patrimonial en el orbe, que consideraba los monumentos con un criterio similar al de las siete maravillas del mundo antiguo (Fernández-Posse 2003:65), el cual se ha ido transformando, como mencionan Dolores Fernández-Posse y Javier Sánchez Palencia (2003:65), para dar espacio a nuevas concepciones en las que, dentro de sus procesos históricos, el monumento adquiere relevancia en su dimensión de paisaje, “entendiendo éste como creación de aquellos. En estos paisajes culturales el límite ya no lo marcan las estructuras arquitectónicas sino el propio hecho cultural”.

Lo anterior no significa que se pretenda proteger el monumento y, a manera de marco, una circunferencia

alrededor de él, lo que sería continuar con la idea de la pieza única, sino lo que se propone es el estudio y planteamiento de una nueva relación entre construcciones, vistas como parte de ese paisaje cultural, donde se establezca un diálogo y no la destrucción de un espacio sobre otro —que casi siempre resulta ser el monumento histórico, como antaño le ocurrió a la naturaleza—. Reconocer los procesos de conservación, pero también los de renovación de las ciudades, nos permitirá fincar un vínculo que garantice la permanencia del monumento sin contrariar la modificación del paisaje urbano, que será una constante. Desde la perspectiva de Aldo Rossi (2004:101), que señala que las permanencias en las ciudades, en este caso representadas por los monumentos históricos, corren el riesgo de convertirse “en hechos aisladores y anómalos”, los monumentos tienen dos destinos: volverse elementos propulsores en la urbe a la que pertenecen o transformarse en elementos patológicos. Tendrán que ser capaces, por ende, de mantenerse en juego con el ambiente que los rodea, pues, de no hacerlo, el paisaje acabará fagocitándolos, en aras de su propia supervivencia. No podremos inducir a las comunidades a conservar el patrimonio que han heredado si no conseguimos relacionarlo con el sistema urbano al que pertenecen, el cual, como se mencionó al inicio de este artículo, se transformará y será siempre dinámico; aún más, gozará de una libertad que a los monumentos, al momento de su declaratoria como tales, les es arrebatada por lo menos en el papel: la de cambiar.

Referencias

Aguilar, Barrera Elías

1979 “Informe de las obras realizadas en el interior del templo de Santiago Apóstol a la Arq. Virginia Isaak Bassom, coordinadora de Inspecciones”, mecanoscrito [oficio], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.

Andrade, Manuel Ignacio

1810 “Directorio para el Gobierno del Curato de Nuestra Señora de Guadalupe de México y sus quatro pueblos, sacado de varios papeles por el señor licenciado don Manuel Ignacio Andrade, cura archipresbítero interino de que tomó posesión el día 4 de julio de 1810 y canónigo de gracia de la misma Santa Iglesia”, manuscrito, México, Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe, ramo Parroquia, caja 377, f. 39r.

Arróniz, Marcos

1991 [1858] *Manual del viajero en México*, México, Instituto Mora.

Bassols, Narciso

1932 “Que ha sido declarada monumento la iglesia de Atzacualco, D. F., SEP, SHCP”, mecanoscrito [oficio], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.

Bertuzzi, María Laura

2005 *Paisajes intermedios: materiales para la construcción de*

- un paisaje contemporáneo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Bishop, Alfredo F.
1955 "Evaluación de las obras solicitadas en el interior de la parroquia por el Comité de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del pueblo de Santiago Atzacualco", mecanoescrito [oficio], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.
- Bonavia, Bernardo
1794 "Expediente formado sobre el reparo de la plaza de Ntra. Sra. de Guadalupe, y el estrecho de camino que hay hasta Zacualco", manuscrito, México, Archivo Histórico del Distrito Federal, fondo Ayuntamiento Gobierno del Distrito Federal, sección Calles y Calzadas, volumen 440, expediente 46.
- CEUM
1972 "Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas", *Diario Oficial de la Federación*, México, Congreso de los Estados Unidos Mexicanos (CEUM).
- Chacón, Manuel
1954 "Zona de protección de acuerdo con los linderos y colindancias que existen", mecanoescrito [oficio], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.
- Enciso, Jorge
1932 "Evaluación para declarar monumento histórico artístico a la iglesia de Santiago Atzacualco", mecanoescrito [oficio], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.
1954 "Licencia referente al techo de la sacristía del templo de Atzacualco, D. F.", [oficio], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.
- Fernández-Posse, María Dolores y Francisco Javier Sánchez Palencia
2003 "Puesta en valor social y económico del patrimonio cultural y natural", en Alfonso Moure Romanillo (ed.), *Patrimonio cultural y patrimonio natural. Una reserva del futuro*, Santander, Universidad de Cantabria, 63-84.
- García Cubas, Antonio
1888 *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, documento electrónico disponible en *Biblioteca Digital Daniel Cosío Villegas. Colegio de México* [http://biblio2.colmex.mx/bibdig/dicc_cubas/base3.htm], consultado en abril del 2013.
- Gerhard, Peter
2000 [1986] *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, México, IIH-UNAM.
- Gibson, Charles
1996 *Los aztecas bajo el dominio español 1519-1810*, México, Siglo XXI Editores.
- Gorbea, T., José
1955 "Respuesta al Comité de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del pueblo de Santiago Atzacualco, sobre las obras que desean emprender en el interior del templo", mecanoescrito [oficio], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.
- HCU
1934 "Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos, Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural", *Diario Oficial de la Federación*, México, Honorable Congresos de la Unión (HCU).
- Le Duc, Alberto
1969 "Relativo al templo de Santiago Apóstol, en la colonia Atzacualco, villa Gustavo A. Madero, D. F.", mecanoescrito [oficio], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.
- Mac Gregor, Luis
1933 "Informe acerca de la Cruz de Atzacualco, D.F.", mecanoescrito [oficio], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.
- Molina Palestina, Óscar
2012 "De sacralización: los objetos sacros a través del tiempo, el caso de la cruz atrial de Santiago Atzacualco", tesis de doctorado en historia del arte, México, FFYL-UNAM.
- Mazo, José del
1794 "Expediente formado sobre el reparo de la plaza de Ntra. Sra. de Guadalupe, y el estrecho de camino que hay hasta Zacualco", manuscritos, México, Archivo Histórico del Distrito Federal, fondo Ayuntamiento Gobierno del D. F., sección Calles y Calzadas, volumen 440, expediente 46.
- MGH
1906 "La Dirección Gral. de Obras Públicas remite por duplicado de cada una de las actas números 1 á 3, copias de ellas levantadas por el Ingeniero adscrito á la Municipalidad de Guadalupe Hidalgo, con motivo de los trabajos de deslinde entre dicha Municipalidad y el Estado de México, así como dos planos que se relacionan con este asunto", manuscritos [actas], México, Municipalidad de Guadalupe Hidalgo (MGH), Archivo Histórico del Distrito Federal, fondo Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, sección Consejo Superior de Gobierno del Distrito Federal, volumen 606, expediente 4.
- Olea, Óscar
1989 *Catástrofes y monstruosidades urbanas. Introducción a la ecoestética*, México, Trillas.
- Payno, Manuel
2008 [1891] *Los bandidos de Río Frío*, México, Porrúa.
- Rosell, Lauro E.
ca. 1930 "Atzacualco, refugio de un virrey", mecanoescrito [fotocopia], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.
- Rossi, Aldo
2004 [1981] *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- SCOP
1928 "Plano de la Ciudad de México y sus alrededores. Formado con los datos más recientes por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas [scop]. sección de Cartografía y Dibujo", gráfico, México, Archivo Histórico del Distrito Federal, Planoteca, clasificación 401(073) 175.

Toussaint, Manuel, Federico Gómez y Justino Fernández
1938 *Planos de la ciudad de México, siglos XVI y XVII*, México, IIE-UNAM.

Valadés, Diego
2003 [1579] *Retórica cristiana*, México, FCE.

Valero de García Lascuráin, Ana Rita
2004 *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores en 1691*, México, Basílica de Guadalupe.

Villaseñor, Luis Francisco

1970 "Consideraciones relativas a la inspección al templo de "Santiago Apóstol", mecanoescrito [oficio], México, Archivo Geográfico Jorge Enciso-INAH, expediente Templo Parroquial de Santiago Apóstol, legajo 1.

Resumen

Este ensayo analiza la relación entre los inmuebles declarados monumentos históricos y el paisaje que los rodea, de la cual dependerá en gran medida su conservación o eventual destrucción. Se presenta la historia del pueblo y templo de Santiago Atzacualco, y su vínculo con el santuario de la Virgen de Guadalupe y la ruta nororiente, que conectaba a la antigua ciudad de México con el interior del país, hasta llegar a los cambios del paisaje que sufrió la región durante el siglo pasado, derivados de la expansión urbana, con el análisis de sus repercusiones sobre el inmueble. Con base en este caso particular, se invita a reflexionar sobre el papel que juegan las leyes de protección de monumentos, que, al darle a éstos un derecho de permanencia geográfica y formal, los sentencia, asimismo, a confrontarse con el paisaje —en continua transformación— al que pertenecen, relación que, de acuerdo con lo que aquí se examina, puede ser afortunada o contraproducente.

Palabras clave

patrimonio; paisaje y conservación; crítica urbana; Santiago Atzacualco; restauración

Título en inglés: The metamorphosis of the landscape and its repercussions on the conservation of architectural monuments: the case of Santiago Atzacualco complex (Mexico)

Postulado/Submitted 03.05.2013

Aceptado/Accepted 20.02.2014


Abstract

This paper analyzes the relationship between buildings declared historical monuments and the surrounding landscape that determines either their preservation or their eventual destruction. The history of the village of Santiago Atzacualco (México), its chapel, and their association with the Shrine of the Virgin of Guadalupe along the northeastern route between Mexico City and the interior, are examined as a case study. This research focuses on the urban expansion over the last century and its effects on the historical monuments in question, inviting the reader to reflect on historical landmark protection laws, which grant ancient monuments the right to stand "forever"; sentencing them to formal and geographic permanence amid a changing urban landscape, a coexistence which can be satisfactory, but also often counterproductive.

Key words

heritage; landscape and conservation; urban criticism; Santiago Atzacualco; restoration





El *Rey de burlas* de Tenancingo (México): estudio integral para el rescate de un bien cultural

Magdalena Rojas Vences

Lo que presento en este texto es un resumen de la investigación desarrollada a lo largo de la intervención de la pintura de caballete *Rey de burlas*, que pertenece al acervo patrimonial de Tenancingo, en el Estado de México (México), la cual se realizó como parte del proceso formativo en el Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia (STRPC, ENCRyM-INAH, México), en 2004 y 2005. Una parte esencial de este sistema educativo consiste en concienciar al estudiante sobre la responsabilidad que implica trabajar con una obra de nuestro patrimonio cultural, así como acerca de la importancia del método global de estudio que se le aplica.

Una pintura de caballete, como muchos otros bienes culturales, está constituida por dos partes esenciales: la materia, que es el fundamento de la obra en sí, y la sustancia, constituida por la imagen o representación que se inserta en el marco histórico-artístico de su creación y su evolución a lo largo del tiempo. De acuerdo con lo anterior, esta pintura permitió, en cuanto a su sustancia, un análisis integral que abarcó diferentes facetas: en principio, un ejercicio de observación y de investigación iconográfica del modelo en sí; posteriormente, la relación con su grabado —e incluso su pintura— de procedencia, sus antecedentes, obras de su contemporaneidad u otras semejantes, y, como punto final de este aspecto, la aplicación de la información anterior en el proceso de reintegración cromática. En el caso de la materia, con el estudio de la obra se dilucidaron datos de su trayectoria en el espacio-tiempo, para lo cual fue necesaria la aplicación de varias ciencias y técnicas analíticas cuya suma derivó en el reconocimiento de su funcionalidad, esencial para lograr reinsertarla en la sociedad que le da un uso.

La temática de la obra

La representación del *Rey de burlas* corresponde a un episodio de la Pasión de Jesucristo: es el momento en que, al denominarlo *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, es decir, Jesús Nazareno Rey de los Judíos, se le coloca una corona de espinas y un cetro de caña en señal de burla (Figura 1). En esta escena,

que se desarrolla en el pretorio, Jesús se encuentra sentado en una especie de trono, cubierto con un manto rojo como símbolo de su Pasión, con las manos atadas por ser prisionero y con marcas de heridas después de la flagelación; está rodeado por seis personajes, uno de los cuales le coloca la caña en su mano derecha, mientras que el soldado le pone la corona de espinas con la ayuda de unos guantes de hierro; otros dos individuos le dirigen insultos en tanto que los dos restantes observan la escena, uno, un legionario romano vestido suntuosamente con una piel de felino, y el otro, de edad más avanzada, que porta una lanza en su diestra.

Para la plena comprensión de esta imagen fue necesario identificar el grabado y la pintura de procedencia: el primero, de factura francesa, situado en España, y la segunda, del pintor Anton van Dyck, obra denominada *La coronación de espinas*, óleo sobre lienzo de 225 X 197 cm, fechado entre 1618 y 1620, que actualmente forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado (MNP) en Madrid, España.

Este último cuadro es el arquetipo directo del *Rey de burlas* de Tenancingo, de él se obtuvo el grabado de referencia, que presentaré más adelante, el cual tuvo que ser el modelo utilizado en la Nueva España, tanto para la elaboración de esta pintura anónima como para otras de idéntica temática.

Es importante hacer notar que Van Dyck modificó o adecuó *La coronación de espinas*, que pertenecía a su colección privada, esencialmente en una parte de la composición en relación con los personajes de la parte izquierda de la pintura, para regalársela a Rubens (Vlieghe 2000:76). De hecho, Van Dyck ya había pintado una primera versión de este tema, obra que se encontraba en Berlín, lamentablemente destruida durante la Segunda Guerra Mundial, de la que se tiene una fotografía en la que se observa la idea original para la segunda versión (Vergara y Lammertse 2012).

Acerca de la modificación que realizó Van Dyck en la pintura, se ha obtenido más información gracias a la investigación realizada recientemente para la exposición *El joven Van Dyck*, que se celebró en el MNP entre el 20 de noviembre de 2012 y el 3 de marzo de 2013; Alejandro Vergara describe el proceso de creación y transformación de la pintura:

Van Dyck pasó después a pintar varias figuras que ya estaban en el lienzo de Berlín: el oficial romano, el hombre que asoma tras él y el que está debajo de la ventana. Luego las cubrió; a simple vista se aprecian algunos restos de ellas, y la radiografía indica que cuando pintó encima de ellas las tres figuras estaban del todo acabadas (o casi) (Vergara y Lammertse 2012:226).

Así, en esta pieza, Van Dyck añadió la mitad inferior del cuerpo del personaje más cercano a Cristo, a sus pies pintó un perro, en la parte media recreó de cierta forma

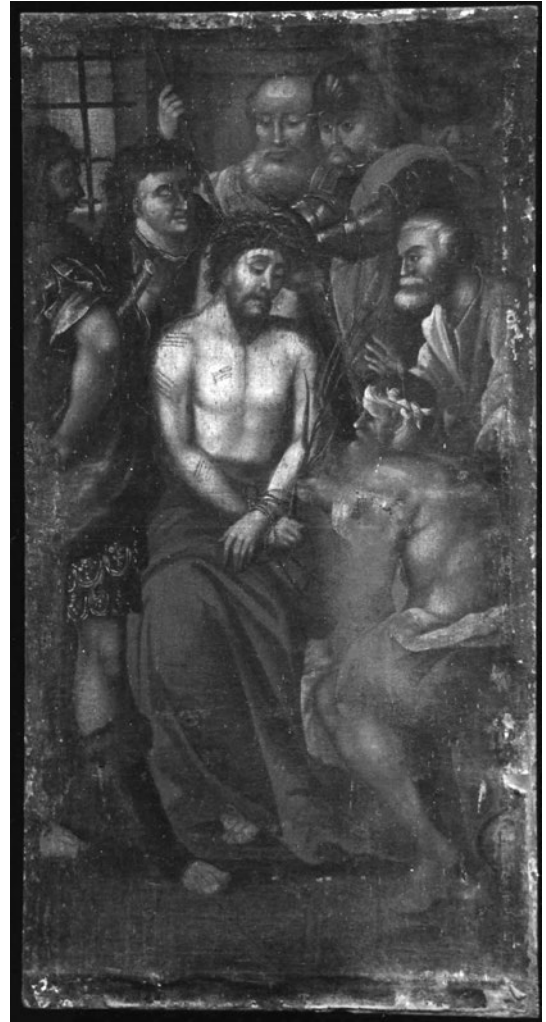


FIGURA 1. *Rey de burlas*, Tenancingo. Fotografía general antes de intervención (Fotografía: Gerardo Ruiz Hellión, 2004-2005; cortesía: ENCRyM-INAH).

el fondo y sustituyó la zona superior por dos personajes que se asoman por la ventana.

La radiografía obtenida por el MNP ha permitido determinar la similitud compositiva entre esta obra y el cuadro *Rey de burlas* de Tenancingo, semejanza presente en la distribución y la actitud de los personajes, incluso de aquellos que con posterioridad transformó el autor. La gran diferencia entre una y otra radica en la pincelada y el significado de la obra, ya que en el caso flamenco apenas se lleva a cabo la “coronación de espinas”, mientras que en el ejemplo mexicano, Jesucristo ya es proclamado “rey de burlas”.

Existen varias particularidades que vale la pena mencionar. En cuanto a la representación de Jesucristo, la posición del cuerpo es semejante en ambos óleos, aunque en el de Tenancingo es mucho más rígido, al tener una posición forzada, que se acentúa con el manto que lo cubre. Si bien el prototipo físico de torso con musculatura tiene la misma intención, contrasta que en el *Rey de burlas*

se pintaron la sangre que chorrea de la corona de espinas y las marcas de los flagelos en el pecho y los brazos. Tanto la disposición de éstos como el deslizamiento de la soga con la que amarraron sus muñecas tiene en los dos casos el mismo dramatismo. La postura de la cabeza es de sumo interés: en la representación de Van Dyck es aún más escorzada, debido a que el personaje con hacha está tirando a Cristo del cabello —gesto que se relaciona más bien con la escena del Prendimiento—, y en el cuadro de Tenancingo ocurriría algo similar, pero se detecta que el autor no pudo observar suficientemente el dibujo del modelo grabado como para identificar la razón de una mano en ese sitio, así que sólo se alcanza a distinguir una mancha con encarnación. En esa misma zona hay que destacar un elemento que no existe en la pintura de Van Dyck, pero sí en el grabado de referencia y en la de Tenancingo: se trata de un resplandor detrás de la cabeza de Cristo.

Adicionalmente, Van Dyck representó al personaje mayor que viste una túnica azul, que en el *Rey de bur-las* aparenta sostener una lanza, con un sayal de color negro y sujetando firmemente un hacha bastante maciza con la mano derecha. En las dos representaciones hay un hombre mayor de barba blanca, casi sin cabello, que contempla el momento de la coronación de espinas: en el ejemplo flamenco, atentamente, y en el mexicano con cierto escepticismo.

El prototipo del soldado difiere mucho en una y otra obras, en principio porque el artista que dibujó el grabado le agregó la tela roja que cuelga de su hombro, pero además adaptó el tipo de casco del soldado según la moda del siglo XVII, como se explicará más adelante. Los otros dos personajes son muy semejantes en las pinturas, aunque los rasgos generales cambien en el *Rey de bur-las* respecto de la agilidad del artista en el dibujo y en la pintura.

El grabado de referencia

La utilización de un grabado o un dibujo previo con elementos obtenidos de una o varias estampas para la composición final de una pintura es una práctica que para la América hispana se remonta al siglo XVI. La expansión del conocimiento del grabado se dio mediante su comercio y distribución: en España, la mayor parte de la producción se destinaba a las ciudades principales, como Madrid y Sevilla, y en esta última pintores del siglo XVII se dedicaron a comprar y vender lienzos y estampas para embarcarlas hacia el Nuevo Mundo, debido a la gran necesidad de producción de obras religiosas para el culto cristiano-católico.

El traslado de los grabados y su propagación, en un principio sólo en Europa, obedeció en parte a las “dinámicas relaciones que se establecieron entre dibujantes, grabadores e impresores en el siglo XVI, [...] los viajes, el conocimiento [y difusión] entre pintores o a la llegada de alguna obra considerada importante” (Sigaut 2002:101),

pero también gracias a la disposición que los artistas podían tener de bibliotecas ofrecidas por sus propios comitentes, religiosos o civiles: en algunos casos, éstos le facilitaban al autor un solo grabado para que lo convirtiera en una pintura (Navarrete Prieto 1998).

El tránsito de estas mercancías estaba controlado, según Navarrete Prieto (1998), por las mismas personas responsables de su producción, por lo que este negocio estaba en manos de los extranjeros, principalmente flamencos y franceses —es por eso que desde Flandes partían embarcaciones destinadas a lotes de estampas que arribarían a España en grandes cantidades—. En las investigaciones del mismo autor existe un documento en donde se expresa que:

[En] 1655, Mateo Guerra y Margarita Daben, su mujer, residentes en Madrid, declaran estar convenidos con Juan Poulle y Enrique Dupont, mercaderes de lonja, flamencos, residentes en esta corte, en que hayamos de vender y despachar por su cuenta en nuestra casa y tienda cantidad de papeles, estampas y vitelas que para este efecto nos han entregado [...]. Por tanto, otorgamos haber recibido diferentes estampas y papeles de Rubens y Vandiche [Van Dyck] (Navarrete Prieto 1998:79).

Tanto esta referencia como la gran concordancia existente entre grabados de temática religiosa de estos autores y pinturas españolas de Andalucía, Madrid y México, hacen suponer que parte de las grandes producciones del grabado flamenco pertenecía a la reproducción de los dibujos de la escuela de Rubens y de Van Dyck, debido a que “en el campo de la pintura religiosa, representaban obras cargadas de una fuerza y una potencia retórica o expresiva que no se encontraba en las composiciones características de los manieristas flamencos y holandeses” (Navarrete Prieto 1998:183), de lo que también se deduce la importancia de la repercusión de sus obras para el culto cristiano-católico tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, dato que funciona como eslabón para explicar la razón de la llegada de sus estampas a América.

La procedencia del grabado usado para el *Rey de bur-las* se explica claramente por razón de que la tradición pictórica se enriquecía de la utilización de esas estampas; es así como Sigaut (2002:98) menciona que:

El ambiente de ecos lejanos tanto de la pintura nórdica como de la pintura italiana [...] dio lugar a lo que se ha llamado un conocimiento del Renacimiento de segunda mano por la relación con Rafael y Miguel Ángel por medio de los grabados. Estos pintores no conocían [...] los originales cuyos grabados utilizaban como modelos que traducían al lenguaje plástico de la tradición local.

De tal forma que, después de haber recorrido grandes distancias en rutas comerciales, los grabados llegaban a manos del artista que habría de ejecutar una pintura se-

mejante al modelo presentado, aunque bajo su ejecución el trazo de los personajes, los colores, el volumen, la perspectiva o el agregado de nuevos elementos dependería directamente tanto de su gusto como de las demandas del comitente; en ocasiones, éste podía desear que la composición se pintase tal cual se hallaba en el modelo, circunstancia que se puede aplicar a la pintura del *Rey de burlas*, y que ocurrió en España durante el último tercio del siglo XVII, donde “las figuras permanecieron tal y como aparecen en el grabado, y [...] en el XVIII [...] se recrudecieron en los focos provinciales y andaban vigentes las directrices tridentinas y sobre todo lo que se había prescrito en sínodos y concilios” (Sigaut 2002:25).

De esta manera, en contraposición a las recomendaciones de tratadistas de la pintura, como Pacheco (1990), que sugerían la elección de elementos de diferentes dibujos o grabados, en Tenancingo se elaboraría una pintura casi totalmente basada en el grabado copiado de la pintura de *La coronación de espinas* realizada por Van Dyck.

Para efectos de esta investigación, la identificación del modelo impreso se facilitó gracias a la ayuda de la doctora Magdalena Vences Vidal, quien después de realizar un trabajo sobre el ciclo pasionario de la sacristía de Ocotlán, en Tlaxcala, donde se encuentra el pasaje del *Rey de Burlas*, el 19 de mayo de 1982, al visitar la Casa del Mono, o Casa de los Pizarro-Espadero en Cáceres, España, encontró la reproducción de 180 X 130 cm (dimensiones aproximadas) de la estampa de *Cristo coronado de espinas* de Van Dyck, en cuya cartela dice: *Pinto Vandick pinxit. François Langot Sculp. Paris chez Gabriel Landry rue St. Jacques à St. Landry*, palabras equivalentes a: Pintó Vandick pintó. Francis Langot esculpió [grabó]. París, en casa de Gabriel Landry, calle San Jaques, en San Landry (Figura 2).

Anteriormente se mencionó que el negocio de las estampas se encontraba en manos de flamencos y franceses, lo que vendría a confirmar el hecho de que este grabado se imprimió en París para ser trasladado por el continente europeo a España y por el océano Atlántico hasta llegar a la Nueva España, aunque cabe señalar que la impresión que estuvo disponible en el Nuevo Mundo seguramente era de menores dimensiones para bajar su costo y facilitar su traslado.

Si comparamos la ilustración de referencia con la obra del *Rey de burlas*, se observan sólo algunas diferencias, la más notable de las cuales correspondería a la dirección de la cabeza de Cristo, ya que, al igual que en *La coronación de espinas* de Van Dyck, Jesús observa el momento en el que le entregan la caña, a diferencia del grabado, en el que su rostro desatiende ese acto. Esto puede ser consecuencia en parte de que los grabadores acostumbraban invertir la totalidad o una parte de las imágenes, ya para marcar una diferencia con el original, ya como sello propio.

Como se había mencionado, el *Rey de burlas* tiene las marcas de las heridas de la flagelación, detalle que no aparece de ninguna forma en el grabado francés ni en la



FIGURA 2. Grabado de *La coronación de espinas* (Fotografía: Magdalena Vences Vidal, 1982; cortesía: Archivo Rojas Vences).

pintura flamenca. En el caso de los demás personajes, las variaciones son mínimas, como la caída de la piel animal que porta el militar romano. Un detalle interesante que aparece con claridad en la pintura de Van Dyck y muy difuminadamente en el grabado, la pintura de Tenancingo y otras representaciones, como la de la sacristía de Ocotlán, es la mano que tira a Cristo del cabello.

Un dato de relevancia es que el tipo de armadura del soldado presente en el grabado y en la pintura de Tenancingo es completamente diferente en la pintura de Van Dyck: la moda de esa armadura y la larga pluma flotante en el casco se observa en la forma de vestir del rey de Francia, Luis XIII, en un retrato del siglo XVII que se encuentra en el MNP, hecho por Felipe de Champaigne; esta manifestación posiblemente se deba a que el grabador quiso dejar una impronta “nacionalista” en el diseño flamenco, gracias a lo que es posible calcular la fecha aproximada de la elaboración del grabado.

Para esto se deben tomar en cuenta tres hechos: la pintura de Van Dyck es de aproximadamente 1618-1620, Luis XIII gobernó entre 1610 y 1643, y Van Dyck la modificó para regalársela a Rubens; respecto del momento en que esto sucedió, la fecha se ha podido acotar con el estudio para la exposición *El joven Van Dyck*, en donde

se afirma que el lienzo estaba en poder de Rubens antes de 1626, año en el que falleció su primera esposa, lo que se basa en que “Rubens debió de adquirirlo[...] antes, pues de lo contrario sus hijos no habrían tenido derecho a la mitad del producto de su venta” (Vergara y Lammertse 2012:66); por otra parte, hay que considerar que Van Dyck estuvo en Londres entre 1620 y 1621, estancia durante la que el conde de Aranduel animó al pintor a ir a Italia, en donde estuvo seis años, no sin antes —dato importante— residir en Amberes a lo largo de ocho meses (Brown y Vlieghe 1999).

Al considerar la información anterior se deduce que el grabador Francis Langot tuvo que conocer la pintura, ya fuera en el momento en que Van Dyck la concluyó o bien durante la estancia del pintor en Amberes, cuando debió haber modificado la composición.¹

El que la estampa haya servido de modelo en el óleo de Tenancingo se percibe por las características formales y por el tipo de vestuario presentes en ambas, aunque seguramente la ejecución estuvo vigilada por algún religioso que solicitó algunas adecuaciones, esto es, las que justamente marcan las diferencias ya mencionadas.

El modelo y su relación con otras pinturas en México

La composición lograda en la obra realizada por Van Dyck tiene su antecedente inmediato en Rubens, quien en 1601-1602 pintó *El escarnio de Cristo* que se conserva en la capilla del Hospital Municipal de Grasse, Francia (Vergara y Lammertse 2012). Entre los parecidos de esta pintura con la de su discípulo, se observa un oficial romano ataviado con una piel de felino, un soldado con armadura, un personaje con una cinta que le ciñe la cabeza y otro, arrodillado, que le entrega la caña a Cristo.

Aunado a lo anterior, hay que reflexionar acerca de los diferentes tipos de representación sobre la misma línea temática que se han conservado hasta nuestros días en las versiones grabadas: desde 1446, un artista plasmó una configuración semejante, en la que se aprecian elementos que aparecen en *La coronación de espinas*, como son: el fondo arquitectónico, las ventanas y la distribución de los personajes.

En este contexto es importante nombrar la estampa del mismo tema que aparece en *Imágenes de la historia evangélica* de Jerónimo Nadal, publicado por primera vez en Amberes en 1593. Este ejemplar, realizado por Jerónimo Wierix, contiene algunos de los personajes que pudieron haber servido de inspiración primeramente a Rubens y luego a Van Dyck: el militar romano, el anciano

¹ En el informe de los trabajos realizados en la obra 2004-2005, planteé dos posibles fechas, más tardías, que se relacionan con su regreso de Italia a Amberes, en 1627; es evidente que con la investigación de Vergara y Lammertse (2012), se dilucida una modificación mucho más temprana (Rojas 2005).

localizado justo atrás de Cristo, y el individuo que se encuentra de hinojos y que le entrega la caña a Jesús.

Sin mención de otros ejemplos que también se analizaron en el informe de intervención, se puede decir que Van Dyck se apoyó en el conocimiento de diversas fuentes, incluidas en primer plano las de su maestro Rubens, para realizar una composición original que logró cohesionar después de realizar diferentes estudios con carboncillo y tinta (Vergara y Lammertse 2012).

En cuanto a la sucesión del tema en fuentes grabadas que apunté arriba, se detectaron semejanzas con la persona de Cristo, con los personajes que lo circundan y con el marco arquitectónico, pero en ninguno de ellos la sustitución de los palos y horquetas para colocar la corona de espinas por el uso de los guantes de metal, aspecto que llevó a la busca de este elemento en otras representaciones, en la que resultaron como antecedentes inmediatos la pintura de *La coronación de espinas* del Bosco que se encuentra en la National Gallery, en Londres, la *Coronación de espinas* realizada por Nicolás Borrás Falcó que pertenece al retablo mayor del monasterio de san Jerónimo Cotalba, en Alfahuir, actualmente expuesto en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y, de acuerdo con Réau (1996:477), este elemento también está presente en la *Coronación de espinas* pintada por Valentín A. Carracci, que alberga la Pinacoteca de Munich.²

Con estos elementos, Van Dyck aglutinó el modelo que se difundiría a través de diferentes reproducciones (Vergara y Lammertse 2012), entre las cuales Francis Langot esculpió, con las variantes ya mencionadas, un grabado cuyo uso se extendería en varios sitios del virreinato de Nueva España desde mediados del siglo XVII.³

Una de las primeras aplicaciones en la creación pictórica de la región citada debe corresponder a *La coronación de espinas* de la iglesia jesuita de La Profesa, en la ciudad de México, obra atribuida a Pedro Ramírez (Ruiz Gomar 1978) que se caracteriza por ser una pintura autónoma, tener un formato horizontal y el hecho de que Cristo observa directamente al espectador.

Tiempo después fue realizado el conjunto de óleos de la sacristía de Ocotlán, pintados por José Joaquín Magón en 1754. La representación del *Rey de burlas* de este ciclo pictórico tiene bastante semejanza con la ilustración impresa de referencia, aunque, por sus mayores dimensiones, el autor hizo partícipes a más personajes; una particularidad de esta obra es que el sayón que se en-

² El uso de los guantes de metal se observa en los ejemplos que se presentarán a continuación, así como en una pintura de la iglesia de las monjas de Santa Catalina, en Morelia, y en *La coronación de espinas* localizada en el convento de San Diego, en Quito, Ecuador.

³ Véase el capítulo III del *Informe* de los trabajos realizados en la obra, ya que a lo largo del apartado expongo con mayor amplitud las particularidades de cada una de las pinturas que se mencionan a continuación, así como las relaciones espacio-temporales de la creación de las mismas (Rojas 2005).



FIGURA 3. El Rey de burlas, Sacristía, Ocotlán (Fotografía: Pedro Rojas Rodríguez, 1978; cortesía: Archivo Rojas Vences).

cuentra entre el soldado con armadura y el que está de hinojos tiene en la mano derecha una lupa o monocular, objeto que aparece en la obra *Tributo de dinero* de Van Dyck (Figura 3).

En Oaxaca hay tres pinturas que tienen elementos del grabado, dos en San Miguel Achiutla y la tercera en Santo Domingo Yanhuitlán. La última obra, de las localizadas hasta el momento y que corresponde con lo plasmado en la citada reproducción de Cáceres, se encuentra en un retablo del siglo XVIII en la iglesia de san Francisco, en la ciudad de Chihuahua.

Una vez considerado este contexto plástico, se debe reflexionar sobre la iconografía del *Rey de burlas* como un patrimonio conformado por una serie de valores que tienen su antecedente en numerosas representaciones grabadas, pasando por la interpretación de Van Dyck y la reinterpretación del grabador francés, hasta la aplicación de este último por varios pintores novohispanos, todo lo cual conforma una red artística de importante amplitud que demuestra la circulación de los modelos en toda la Nueva España.

El Rey de burlas de Tenancingo

Esta pintura de caballete, realizada en la segunda mitad del siglo XVIII, es un óleo sobre lienzo de 164 X 85 cm que, antes de su intervención, se encontraba albergada

en la basílica de san Clemente, templo edificado en la segunda mitad del siglo XIX, por lo que no corresponde a su ubicación original.⁴

Durante el proceso de estudio y restauración de este óleo se llevó a cabo una interpretación *a priori* de su técnica de manufactura, análisis que permitió tanto definir parcialmente la materia que ahora la compone como, de la misma forma, comprender una etapa que ahora es la realidad de su conformación. Esta parte de su historia fue descubierta durante el proceso de limpieza, a partir del cual se hicieron catas y tomas estratigráficas de determinados sitios, con la finalidad de definir certeramente por qué procesos sociales y materiales había pasado el cuadro antes de llegar al taller para su intervención. De esta forma, presentaré el resultado de ambas reflexiones.

Este cuadro está constituido por un bastidor de cuatro listones y un travesaño, colocado a la estructura del mismo para una mayor estabilidad; para su elaboración se utilizó madera del género *Cupressus*, identificada como tal en los análisis microscópicos, madera que, físicamente, es resistente y pesada. Tres de los listones que conforman el bastidor son irregulares, por la presencia de nudos e incluso un fragmento de corteza.

⁴ Acerca de las vicisitudes históricas por las que pasó la población y que influyeron directamente en la obra, dedico un capítulo en el informe de intervención (Rojas 2005).

Los largueros y cabezales se unieron con un ensamble fijo de caja y espiga ciega; en cada una de las uniones se colocó un taquete de madera de forma perpendicular a los ensambles; el travesaño, que varía del anterior por ser de cola de milano, utilizado con frecuencia en la segunda mitad del siglo XVIII (Carrillo y Gariel 1946), tiene la ventaja de que en su manufactura se previó una separación entre éste y el soporte de tela por una distancia aproximada de 5 mm, sistema que ha funcionado favorablemente para evitar que se marque en el anverso.

En este punto el proceso de manufactura difiere de la normalidad debido a que el bastidor recibió una obra ya terminada; es posible que en algún momento cercano a su manufactura se cortara de su bastidor original para adecuarlo a uno nuevo, que es el que conserva hasta nuestros días, tal vez ante un cambio en la conformación del espacio donde se encontraba o para su colocación en uno de menores dimensiones. La consecuencia de lo anterior se suma al desconocimiento del contexto original de este bien cultural.

El soporte en el que se despliega la pintura responde a un ligamento de trama y urdimbre denominado *tafetán*—al microscopio se detectaron las características propias de una fibra de lino—, con un grosor de 1.39 mm, una densidad de 11 X 9 cm² hilos de urdimbre y trama, respectivamente, ambos con torsión de los hilos y cabos en Z.

Para comprender plenamente la distribución de las capas pictóricas se utilizaron tres sistemas: observación con luz ultravioleta, toma y estudio de muestras estratigráficas, y análisis químico-elemental por medio de fluorescencia de rayos X,⁵ cuyos resultados se contrastaron con las recomendaciones expresadas en tratados de pintura de la época.

De acuerdo con Palomino (1994:349) y Pacheco (1990:481), las primeras capas que se deben colocar sobre un lienzo son: el aparejo, que funciona como capa aislante, y la imprimatura, que corresponde a un fondo o preparación, respecto de la cual el segundo tratadista menciona que se podía imprimir con una almagra común molida con aceite de linaza. La aplicación de estas preparaciones brinda una base adecuada para el anclaje de la capa pictórica y mejora su calidad óptica; en los cortes estratigráficos la primera se identifica como una capa irregular de cola y la segunda se compone de dos estratos; debido a la cantidad de irregularidades presentes se puede suponer una proporción heterogénea de componentes en cada preparación. Encima de las anteriores se debió haber aplicado una capa de cola para aislar la imprimatura de la pintura.

Para la capa pictórica se aplicó la técnica al óleo, sobre la cual se describe “esta añadió mucho hermosura, y estimación a la pintura pues queda mejor, y demás delicadeza” (*El arte maestra*, en Mues Orts 2006). En relación

⁵ Véase el capítulo V del informe de restauración, en el cual se despliegan los resultados de cada estudio (Rojas 2005).

con los pigmentos empleados en esta obra, se identificaron: óxidos de hierro, cinabrio, verdigris, laca de hierro y cobre, albayalde, minio y rejalgá.

Con los análisis de fluorescencia de rayos X se pudo comprobar que la paleta utilizada se relaciona con los preceptos del siglo XVIII, en los que se sugiere que “para expresar un hombre sanguineo, y encendido de ira, se usa del Cinabrio, y del Minio” (*El arte maestra*, en Mues Orts 2006) contundentemente, en las tomas realizadas en las encarnaciones que pertenecen a dos de los sayones se hallaron estos dos pigmentos.

Por otra parte, en la disposición de los trazos es común que el artista llegue a hacer correcciones de alguna figura o de su posición; en el *Rey de burlas*, estos pentimentos se puntualizan en la corona de espinas, por lo que actualmente se observa una con cuatro filas de espinas agrupadas a manera de casco, aunque el pentimento indica la elaboración de la corona a semejanza de una diadema de una fila de espinas.

El último estrato en la obra incumbe a una capa de barniz que, de acuerdo con el estudio con luz ultravioleta, se colocó de forma heterogénea; hay que acotar que se desconoce si se trata del barniz original de la pintura o de uno colocado al traspasarla de bastidor; en el análisis de algunos cortes estratigráficos se percibe una capa translúcida ligera e irregular sobre la superficie pictórica.

Ahora bien, la pintura cortada se unió al bastidor previamente mencionado por medio de un sistema mixto que atañe el uso de cola para adherir la superficie irregular de la tela al bastidor, y, con el fin de dar uniformidad, se aplicó una pasta conformada por carbonato de calcio, aceite y cola, que en algunas secciones invade el original. De esta forma, la pintura llega a paño en dos secciones: con la parte inferior del larguero derecho y con el cabezal inferior, y de manera irregular respecto de los otros dos miembros: es tal la deformidad de la periferia que, en una zona donde la cantidad de tela es mínima para sostenerse por sí misma, tuvieron que agregar una banda de tela.

Al finalizar la colocación de la pasta, se aplicó una capa pictórica, de color y forma semejantes a las figuras cortadas de la periferia, aunque posiblemente debido a la inexperiencia de quien lo hizo, y con la finalidad de ocultar su mala intervención, se colocó un recubrimiento oscuro tanto en la pasta como en la zona inmediata del original, en un claro afán por crear un falso visual. Lo acotado sobre esta conformación se confirmó con el análisis de un corte estratigráfico (Figura 4) que se obtuvo de la periferia del manto azul del personaje que le entrega la caña a Cristo, en el que se observan los siguientes estratos: dos capas de base de preparación (1 y 2), la película pictórica azul (3), un barniz (4), una pasta con cola y cargas (5) y una pasta más fina (6) carente de pintura.

Además de esta intervención, al reverso se colocaron unas bandas de tela que, al haber sido adheridas en es-

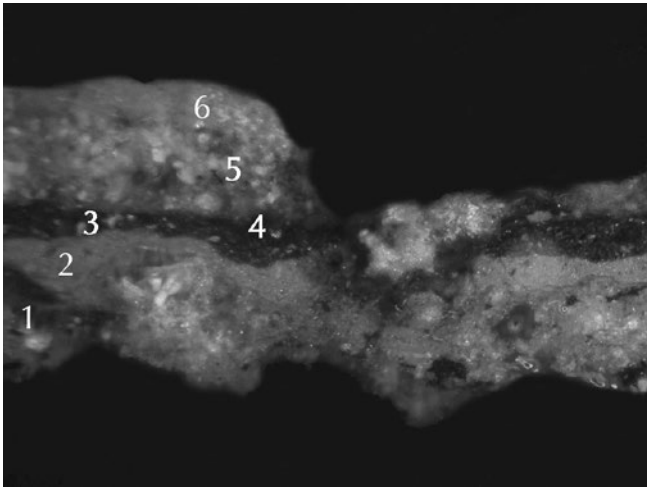


FIGURA 4. Corte transversal, muestra 7: capa pictórica original y pastas tomada con microscopio Zeiss ICS Standard 25, aumento 80x (Fotografía: Magdalena Rojas Vences, 2004-2005).

cuadra, funcionan como refuerzo entre el soporte y el bastidor; el lado vertical quedaría unido a éste, y el horizontal, al lienzo. Cabe subrayar que por medio de la observación con rayos UV se detectó una fluorescencia homogénea en el bastidor, en la tela y en estos agregados, por lo que se puede suponer que se colocó con la intención de homogeneizar las superficies y, posiblemente, de hacerlo parecer de una misma temporalidad, como yo misma interpreté en un primer momento.

En relación con el paso del tiempo en esta obra, acorde con su contexto, no debe perderse de vista el devenir de los bienes culturales de temática religiosa, que inició en el siglo XIX, ya que en cierta forma éste marcó el estado de conservación y la pérdida de valor de los mismos. Su momento se fue desarrollando a partir de las transformaciones políticas que ocurrían en el país, y, en el caso particular de Tenancingo, por su participación activa en el movimiento independentista, que trajo consigo una época de desequilibrio en la que la población estaba concentrada en el cuidado de la situación política y las luchas que ésta desató.

A la par de esos acontecimientos, es importante rescatar que en la investigación histórica se encontró que el 31 de agosto de 1860 Tenancingo fue incendiado y saqueado, dato interesante porque en la capa pictórica del *Rey de burlas* se encontraron algunas evidencias de burbujeo (ampollas) que podrían relacionarse con este hecho. Además, ¿de qué otra forma se podría explicar que esta pintura, junto con otras obras de Tenancingo, todas de diferente temática, se encontrara en una bodega en el templo decimonónico de san Clemente, condenada a su desuso y pérdida?

Otros deterioros de carácter antropogénico en el contexto de la pintura o en la obra en sí son: la factura deficiente —al tener un exceso de cola en su primera capa— de la pasta, las intervenciones anteriores realizadas en la

obra con la finalidad de conservarla y el abandono de la pintura en condiciones de almacenamiento inapropiadas. La primera provocó parte de la pérdida de capa pictórica, que se aunó a la segunda, que consistió, principalmente, en la colocación de parches en tres zonas de rotura o pérdida. En cuanto a la tercera causa, la presencia de un escurrimiento de agua en el sitio de almacenaje provocó el desvanecimiento de parte de la película pictórica en la zona media inferior del cuadro, específicamente, en la muñeca derecha y el brazo izquierdo del personaje que le entrega la caña a Cristo, faltante que si bien no merma la comprensión de la escena, trunca la representación y, así, devalúa su significado en los entornos social, religioso y cultural.

De cara a estos deterioros, se realizó un trabajo dirigido a la conservación general de las huellas que permiten revalorar la unidad de esta pintura; para lograrlo, se llevaron a cabo procesos de restauración que garantizaran en un primer nivel la estabilidad física de la materia, dígase capa pictórica original o agregados, y en el segundo, intervenciones que hicieran posible recobrar los valores estéticos de la pintura.

Al principio de este trabajo mencioné la importancia de la investigación de la sustancia de la obra y su aplicación en procesos como la reintegración cromática: este procedimiento fue fundamental para la recuperación integral del *Rey de burlas*, ya que la localización del grabado de referencia permitió reintegrar la zona faltante sin crear un falso histórico, con lo cual se da al espectador una lectura realmente aproximada a lo que fue antes de esa pérdida irreversible. Esto se posibilitó porque esta pintura, entre todas aquellas que se han encontrado hasta ahora en México, es, no obstante sus modestos alcances artísticos, la representación más fiel del modelo hallado en Cáceres (Figura 5).

Conclusiones

Para finalizar, quiero destacar que los estudios que se realizan para un proceso de intervención en materia de conservación-restauración son vitales debido a que posibilitan la comprensión global del bien cultural y, por lo tanto, una restauración crítica fundamentada tanto en las necesidades de conservación de la obra y en el respeto a las manifestaciones del paso del tiempo en la misma como en cada uno de sus valores.

En este caso particular, mas no exclusivo, la pintura *Rey de burlas* forma parte, en cuanto a las instancias histórica y estética, de un sistema de producción artística que se proyecta desde el Viejo Continente hacia la Nueva España, territorio en el que se manifiesta la propagación de un estereotipo del centro a la periferia. En lo tocante a los valores tecnológico y funcional, la realización de este tipo de análisis integral constituye el pilar para la construcción de la historia material, el seguimiento de su evolución y sus transformaciones, e incluso el contraste



FIGURA 5. *Rey de burlas*, Tenancingo. Fotografía general después de intervención (Fotografía: Magdalena Rojas Vences, 2004-2005).

de la misma con la tratadística y otros documentos heredados como parte de su pertenencia a la monarquía hispánica, pero también en el contexto de las situaciones sociales, artísticas y técnicas en el desarrollo de México.

El rescate de este cuadro es un claro ejemplo de la funcionalidad y el devenir de nuestros bienes culturales, especialmente debido al interés de la comunidad por conservar su patrimonio, inclinación reflejada en un principio por buscar la restauración de esta y otras obras, y, posteriormente, en la incorporación del óleo *Rey de burlas* a los bienes albergados en la parroquia de san Francisco de Asís en Tenancingo, templo en donde ahora se puede apreciar la pintura con un marco sobredorado, colocada a la izquierda del colateral de la sacristía. Esta iniciativa consolida la recuperación de este bien cultural:

su reinscripción en un sitio sagrado en el cual se activa su recepción por parte del sacerdote, la feligresía que entra en la sacristía e incluso los visitantes, que la pueden admirar con devoción o bien como pieza de museo-recinto religioso, percepciones que se suman de forma beneficiosa para que la obra se valore, se renueve su utilidad y, por lo tanto, se favorezca su conservación.

Referencias

- Brown, Christopher y Hans Vlieghe
1999 *Anthony van Dyck, 1599-1641*, Amberes y Londres, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten y Royal Academy of Arts.
- Carrillo y Gariel, Abelardo
1946 *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, IIE-UNAM.
- Mues Orts, Paula
2006 *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe.
- Nadal P., Jerónimo
1975 [1607] *Imágenes de la historia evangélica*, Barcelona, El Albir.
- Navarrete Prieto, Benito
1998 *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Pacheco, Francisco
1990 [1649] *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra.
- Palomino de Castro y Antonio Velasco.
1944 [1715] *El museo pictórico o escala óptica. Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades*, t. I, Buenos Aires, Poseidón.
- Réau, Louis
1996 *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, t. I, vol. II, Barcelona, El Serbal.
- Rojas Vences, Magdalena
2005 "Rey de burlas, san Clemente, Tenancingo. Informe de los trabajos realizados en la obra", mecanoscrito, México, ENCRyM-INAH.
- Ruiz Gomar, Rogelio
1978 *Iglesia de la Profesa*, México, Comisión Nacional de Arte Sacro, A. C.
- Sigaut, Nelly
2002 *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte.
- Vergara, Alejandro y Friso Lammertse
2012 *El joven Van Dyck*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Vlieghe, Hans
2000 *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*, Madrid, Cátedra.

Resumen

El ensayo aborda la investigación desarrollada durante la intervención en materia de restauración de la pintura de caballete titulada *Rey de burlas* perteneciente a la comunidad de Tenancingo, Estado de México (México). El estudio parte de la temática de la obra, contenido que se enlaza directamente con las fuentes de referencia para su creación, mismas que tienen su origen en la obra *La coronación de espinas* de Van Dyck. Posteriormente se analiza el modelo, así como su relación con otras pinturas producidas en México. Para concluir, lo expuesto anteriormente se suma al sistema de comprensión integral de la obra y además se aplica como referencia para su intervención, que tiene como finalidad la reinserción de este bien cultural en su contexto actual.

Palabras clave

Rey de burlas; Tenancingo; Van Dyck; pintura sobre tela; restauración

Abstract

This essay discusses the research carried out during the restoration of the easel painting known as *Rey de burlas* (*The Mocking of Christ*), that belongs to the municipality of Tenancingo, Estado de México (México). The study departs from the subject of the painting, which links it to the reference sources for its creation, which have their origin in *La coronación de espinas* (*The Crowning with Thorns*) by Van Dyck. Later, the paper analyzes both the pictorial model and its relationship with other paintings produced in Mexico. Finally, all of the above information is articulated into a system for a comprehensive understanding of the *Rey de burlas* that became the framework for its restoration, which aimed to reinsert this cultural heritage into its present context.

Key words

Rey de burlas (*The Mocking of Christ*); Tenancingo; Van Dyck; easel painting; restoration

Título en inglés: *Rey de burlas* (*The Mocking of Christ*), from Tenancingo (Mexico): an integral study for the preservation of a cultural object

Postulado/Submitted 12.08.2013

Aceptado/Accepted 28.01.2014



Bajo el manto de un sarape: colores y conciliaciones internacionales a través de un objeto de arte popular

Marilyn Adriana Ortiz Gasca

Durante el otoño de 2013, el Seminario-Taller de Conservación y Restauración de Textiles de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (STCRT, ENCRyM-INAH), recibió un sarape festoneado proveniente del fondo reservado de la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología (MNA-INAH) (Figura 1); tras haber permanecido almacenado en éste durante 50 años, entonces se emprendieron los trabajos de investigación y conservación-restauración¹ que conllevaron a profundizar en su materialidad e historia de vida. Los datos recabados revelaron interesantes y coloridos aspectos sobre el papel del arte popular en el ámbito de la historia de las relaciones entre México y los Estados Unidos de América (EUA) durante las primeras décadas del siglo XX, tema que, por su relevancia, es motivo de análisis en este ESCAPARATE.

Introducción

A su llegada a la ENCRyM-INAH, el textil al que me refiero contaba con limitada, pero importante, información. Los archivos del MNA-INAH declaraban que la obra ingresó en las colecciones de dicha institución en 1963, es decir, poco antes de su apertura, como donación de una familia estadounidense de apellido Morrow. El registro inicial, que la denominaba como *jorongo*, la destacaba al integrarla al fondo reservado del museo, un espacio destinado a los ejemplares “extraordinarios”, según lo definió el doctor Ignacio Bernal (González Villarruel 2013).

Pero ¿qué pudo haber definido el carácter único de este textil? Sin duda, el ejemplar se distingue hasta nuestros días no sólo por su alta calidad de factura sino también por su peculiar diseño. Al igual que numerosos sarapes de Saltillo, éste fue realizado en un telar de pedales con un ligamento de tafetán. Sin

¹ Las estudiantes Valeria Carrillo, Marilyn Ortiz y María del Carmen Tostado llevaron a cabo las labores de investigación y restauración de este sarape como parte de los procesos de enseñanza-aprendizaje del STCRT, ENCRyM-INAH.



▲ FIGURA 1. El sarape de Saltillo donado por la familia Morrow, pieza perteneciente a la colección de la Subdirección de Etnografía, MNA-INAH (Fotografía: Marilyn Ortiz, Valeria Carrillo y María del Carmen Tostado 2013; cortesía: ENCRyM-INAH y MNA-INAH).

FIGURA 2. Detalle del medallón festoneado del sarape, colección de la Subdirección de Etnografía, MNA-INAH (Fotografía: Marilyn Ortiz, Valeria Carrillo y María del Carmen Tostado 2013; cortesía: ENCRyM-INAH y MNA-INAH). ▼

embargo, los motivos ornamentales que lo conforman distan mucho de aquellos rombos, flequillos y conjuntos de franjas de colores altamente contrastantes que, como lo señala Leal (2010:06-107) caracterizan a los diseños convencionales o tradicionales de los populares sarapes.

Materialidad e historia de vida

Las coloridas espigas y motas ahuesadas, el fondo claro y el medallón festoneado del sarape en cuestión son elementos inusitados que, ciertamente, ponen de manifiesto su rareza (Figuras 2 y 3). Su diseño es el resultado sincrético de un conjunto de saberes lejanos y locales ma-





FIGURA 3. Detalle de espigas ahusadas del sarape, colección de la Subdirección de Etnografía, MNA-INAH (Fotografía: Marilyn Ortiz, Valeria Carrillo y María del Carmen Tostado 2013; cortesía: ENCRyM-INAH).

FIGURA 4. Dwight E. Morrow, embajador de Estados Unidos en México, con su esposa e hija, retrato. (Fotografía: Anon, ca. 1927; cortesía: Sistema Nacional de Fototecas; Instituto Nacional de Antropología e Historia (Sinafo-INAH), número de inventario 22856).

terializados en su entramado: como lo señala Jorge Gómez Poncet (Leal 2010:100), el alma de algodón en las urdumbres recuerda el pasado mesoamericano de México, las tramas de lana remiten a los aportes materiales traídos por los españoles, mientras que el medallón festoneado evoca un imaginario morisco que vincula esta obra con una tradición textil nacida en el poblado de Serab, o Serapi (de ahí su denominación: *sarape*), en lo que hoy es Irán (Armella de Aspe y Castelló Yturbide 1989:105).

Si la factura y el diseño hacen de este sarape un textil extraordinario, la escasez de datos sobre sus orígenes es fuente de curiosidad. Esto motivó una investigación sobre su materialidad e historia de vida —que fue aproximada— por medio de observación directa, algunas pruebas de laboratorio, indagación documental, y la consulta con diversos especialistas, la cual generó importantes conocimientos acerca de la pieza², lo que confirma el potencial de investigación de la disciplina de la con-

² Los resultados generales de este trabajo se reportaron en STCRT 2013.

servación-restauración, en diversos ámbitos, a saber:

En primer término, la caracterización de la técnica de manufactura del sarape permitió, además de problematizar su datación, replantear cuestionamientos sobre la categorización del elemento dentro de la tradición textil artesanal: ciertamente, la clasificación propuesta por Mark Winter y Marta Turok (Turok 2010:70) ubica los sarapes con medallones festoneados, marco circundante y franjas en los extremos —como el que me ocupa— como “clásicos”, es decir, producidos entre 1750 y 1860. Sin embargo, la propia Turok (2010:70) que indica otro de los rasgos de los sarapes de Saltillo de carácter “clásico” es la densidad —es decir, la cuenta de hilos utilizados por pulgada cuadrada—, cuyo rango debe oscilar entre los 60 y 120 hilos en trama y los 18 y 27 en urdimbre, disposición que difiere del caso de estudio en el STCRT, ENCRyM-INAH, cuya densidad aproximada es de 22 tramas por 12 urdumbres en ambos lienzos, lo cual ofrece la posibilidad de que el textil se haya fabricado en una época posterior a

1860 y, por lo tanto, estrictamente no sea posible categorizarlo como “clásico”.

Esta consideración ilustra la manera en que la investigación en conservación-restauración, fundamentalmente ceñida a la materialidad de las obras como una fuente de información en sí misma, es capaz de complementar, replantear o enriquecer los estudios de otras disciplinas antropológicas y, por tanto, da sentido a la consulta de literatura y a la discusión con especialistas.

Otro hallazgo significativo, el segundo, sobre el sarape, remitió al tema de su valoración histórica. Efectivamente, indagaciones bibliográficas sugieren una relación relevante entre el significado del textil y su contexto histórico que llevó a principios del siglo XX, a la concepción y articulación del *Mexican folk art* como una estrategia de gran importancia en el desarrollo de las relaciones políticas entre dos países: México y los EUA.

Como se señaló anteriormente, este sarape fue donado al MNA-INAH por la familia Morrow, concretamente, por los hijos del diplomático Dwight Morrow (González Villarruel



FIGURA 5. El embajador Morrow acompañando al Presidente Calles en un evento oficial (Fuente: Fotografía: Anon. s.f., “Confetti and cheers for Calles and Ambassador Morrow”, documento electrónico disponible en [http://radioarquitectura.com/blog/wp-content/uploads/2011/12/Confetti-and-cheers-for-Calles-Ambassador-Morrow-accompanies___-painting-artwork-print1-1024x719.jpg], consultado en marzo del 2014).



2013). Pero ¿quiénes eran los Morrow? y ¿por qué adquirieron este sarape?

De acuerdo con Delpar (1992:55), en 1927 Dwight Morrow (Figura 4) fue designado embajador de los EUA en México, cargo en el que permaneció durante tres años, a lo largo de los cuales él y su esposa, Elizabeth, se hicieron de una importante colección de objetos, entre ellos, la pieza de análisis.

En aquel entonces, México se encontraba en una notoria inestabilidad político-social, después del largo periodo de lucha revolucionaria, en plena revuelta civil a causa de la Guerra Cristera y en constantes luchas militarizadas por el control del poder Ejecutivo de su gobierno (Meyer 1981:1187-1194). Meyer (1981:1192) señala que esta situación se agravó en 1928, ya que la sucesión presidencial causó severas disputas entre callistas y obregonistas, mismas que se exacerbaban con el posterior asesinato de Álvaro Obregón. En los años siguientes, la influencia de Plutarco Elías Calles se superpuso a las figuras presidenciales que lo sucedieron, esto le valió el apelativo de

Jefe Máximo, pues controló la posición y/o deposición de diversos candidatos a la presidencia, como: Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo Rodríguez (1932-1934) (Meyer 1981:1193-1194) (Figura 5).

A este escenario se sumó la hostilidad política entre México y el vecino del norte a raíz de los conflictos territoriales. Recordemos que la secesión de Texas en 1836 y su posterior anexión a los EUA, así como la guerra desatada por el control de más de la mitad de nuestro territorio y, finalmente, la venta forzada de La Mesilla, en 1853, fueron conflictos que pusieron de manifiesto el imperialismo estadounidense y generaron una profunda animadversión en México; por si fuera poco, nuestro país volvió a padecer invasiones de ese país en 1914 y 1916 (López 2001:65-66). Como se mencionó anteriormente, poco más de un decenio después de estos sucesos, los Morrow llegaron a México para cumplir funciones diplomáticas.

Stavans (2001:6-8) afirma que Dwight Morrow, consciente de esta animadversión, asumió la tarea de “abrir una amplia línea de diálogo cultural entre las dos naciones”: de hecho, su curiosidad y la de su esposa, especialmente respecto de las artes folclóricas y visuales de la nuestra, favorecieron el éxito de aquél como embajador. Se hizo evidente, incluso para los mexicanos nacionalistas, que Morrow había llegado para mitigar tensiones, apreciar la cultura mexicana y agrandar; sin embargo, lograr la primera meta resultó difícil, mientras que las siguientes fueron mucho más asequibles (Stavans 2001:6-8).

A principios de la década de 1920, cuando las relaciones entre estos dos países eran tensas, algunos políticos estadounidenses que viajaron a México concibieron un discurso sobre la política y la sociedad mexicanas que contrarrestara las críticas del gobierno estadounidense al régimen revolucionario, en el que jugaron un papel muy importante el

entusiasmo sobre la herencia cultural prehispánica presente en el arte popular y el trabajo de artistas como Diego Rivera y José Clemente Orozco (Delpar 1992: IX-X, 55-90). Ya a finales de esa década, dichas relaciones habían llegado a su distensión tanto por cambios en uno y otro países como, de manera singular, por la labor de Dwight Morrow, quien, primero como embajador y en los años posteriores como actor político influyente, profundizó los vínculos culturales entre ambos pueblos (López 2001:69-70): intervino en asuntos como la legislación petrolera, en 1928, y, un año después, tanto en la solución del conflicto cristero como en el apoyo a la facción callista de la clase política (Meyer 1981:1192). Delpar (1992:55) afirma que el interés por la cultura mexicana en los EUA, que alcanzó su punto más álgido durante la crisis económica del 29, no habría florecido sin el mejoramiento de las relaciones diplomáticas.

Así, conforme disminuyó la tensión, el arte y la cultura mexicanos se convirtieron en los principales atractivos para los viajeros de los EUA, quienes avivaron tal flujo de libros, pinturas y diversas obras vinculadas con México que para 1930 éste no sólo disfrutaba de estar en boga en aquel país, el cual se había transformado en puerto de destino de nuestros migrantes culturales (pintores, compositores, actores, entre otros), lo que también contribuyó a este, llamémosle súbito, interés por lo mexicano (Delpar 1992: X, 55-90).

Los Morrow emprendieron la aventura de conocer nuestro país a través de su cultura material y se dieron a la tarea de acuñar en el extranjero la idea de éste como un sitio de conocimiento ancestral, para lo cual se sirvieron de estrategias como traer a personajes notables y, en su patria, fungir como patrocinadores de algunos mexicanos en la difusión de su trabajo (Danly 2001:7). De hecho, Dwight Morrow financió, a un costo de 12 000 dólares de aquel entonces (Delpar 1992:65), los murales que Diego Rivera pintó en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, Morelos (Lee 2001:147).

Otra estrategia consistió en edificar una casa en Cuernavaca donde, además de que artistas e intelectuales se dieran cita, se albergara su colección de piezas de arte folclórico mexicano. En este sitio, denominado Casa Mañana,³ se reunieron obras de gran singularidad producidas en México, incluido el sarape de Saltillo aquí en estudio (Danly 2001:118-119). Con esta colección los Morrow organizaron diversas exposiciones en museos de su tierra, como la emblemática *Mexican Arts* en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1930 (López 2001:77). Cabe la posibilidad de que este sarape, más de 30 años antes de que se donara al MNA-INAH, haya participado en dicha exposición junto con otras obras y propuestas artísticas.

³ Hoy en día restaurante La India Bonita, en la calle Morrow núm. 15-B, en el centro de Cuernavaca, estado de Morelos (México).

Delpar (1992:65-66) ilustra cómo Elizabeth Cutter Morrow no sólo fue cómplice de su esposo en la empresa diplomática, sino que tomó iniciativas propias: además de recibir a Diego y Frida —quienes vivieron un año en la Casa Mañana, durante los trabajos de los frescos del Palacio de Cortés—, se entregó a reunir un conjunto de objetos de arte popular mexicano. En su labor, la señora Morrow fue asistida por René d'Harnoncourt, un vienés, artista por vocación, recién llegado a México, con quien llevó a cabo su primera obra⁴ inspirada en nuestro país, *The Painted Pig*, un libro infantil ilustrado por d'Harnoncourt, cuya publicación fue seguida de importantes actividades para darlo a conocer en los EUA (Delpar 1992:180-181). Los actos promovidos en materia de arte y cultura mexicanos resultaron económicamente tan productivos que para 1931 John D. Rockefeller, Jr., ofreció la suma de 25 000 dólares para la Paine Mexican Arts Corporation, dirigida por Frances Paine, Elizabeth Morrow y Abby Aldrich Rockefeller (Delpar 1992:138-139).

Estas estrategias de coleccionismo y difusión acometidas por el matrimonio Morrow encontraron un eco favorable en el contexto intelectual de nuestro país, en el que, ya al concluir la Revolución, artistas y estudiosos mexicanos buscaban afirmarse socialmente definiendo la ca-

⁴ Publicada en 1930; en 1932, Elizabeth Morrow escribió *Casa Mañana* y, 30 años después, *The Mexican Years: Leaves from the Diary of Elizabeth Cutter Morrow*.

FIGURA 6. Reordenamiento de urdimbres, sarape de Saltillo perteneciente a la colección de la Subdirección de Etnografía, MNA-INAH (Fotografía: Marilyn Ortiz, Valeria Carrillo y María del Carmen Tostado 2013; cortesía: ENCRyM-INAH y MNA-INAH).



tegoría de “lo nuestro” a partir de la cultura indígena y campesina (López 2001:72). López (2001:70-71) afirma que el México que fascinó a los Morrow fue aquel que promovían los dirigentes intelectuales posrevolucionarios, es decir, el “México indio”.

Los intelectuales posrevolucionarios, pues, en su busca de una cultura distintiva nacionalista alrededor de la cual unir a la población, volcaron su interés en los indios mexicanos y las tradiciones campesinas (López 2001:71), de manera que las actividades de los Morrow a partir de su llegada a México, en 1927, también han de entenderse a la luz de ese contexto intelectual: de hecho, López (2001:73) afirma que las acciones de extranjeros consolidaron los esfuerzos posrevolucionarios del Estado mexicano por legitimarse y promover una identidad nacional unificadora.

Por su parte, Delpar (1992:CIII), quien dio cuenta de la evolución de las relaciones culturales entre los Estados Unidos y México entre 1920 y 1935, afirma que en aquel país nuestra cultura fue diseminada por mexicanos y estadounidenses, y aquellos fueron expuestos a la cultura estadounidense como nunca antes. Las condiciones políticas, económicas e intelectuales que en ambos países crearon un ambiente propicio para el desarrollo de dichas relaciones significaron el regreso a una vida políticamente estable en México después de la agitación revolucionaria, el ascenso económico global de los Estados Unidos tras la Primera Guerra



FIGURA 7. Detalle de cenefa retejada, sarape de Saltillo de la colección de la Subdirección de Etnografía, MNA-INAH (Fotografía: Marilyn Ortiz, Valeria Carrillo y María del Carmen Tostado 2013; cortesía: ENCRyM-INAH y MNA-INAH).

Mundial, y el florecimiento del nacionalismo cultural en los dos territorios.

Conclusiones

Gracias a la investigación de este sarape realizada en el STCRT, ENCRyM-INAH, fue posible llevar a cabo intervenciones de conservación-restauración que estabilizaron su materialidad y favorecieron su apreciación; esto es, por un lado, las reposiciones de urdimbre dotaron de estructura al sarape, mientras

que, por el otro, el retejido lo consolidó y, simultáneamente, restituyó su imagen (Figuras 6, 7 y 8). De esta manera, se protegió el carácter extraordinario de este textil, se preservaron sus valores estético e histórico, y se salvaguardó, en la medida en que se trata de un ejemplar de gran singularidad entre los sarapes de Saltillo,



◀ FIGURA 8. Detalle de medallón retejido del sarape, colección de la Subdirección de Etnografía, MNA-INAH (Fotografía: Marilyn Ortiz, Valeria Carrillo y María del Carmen Tostado 2013; cortesía: ENCRyM-INAH y MNA-INAH).

su relevancia e identidad. Finalmente, se recuperaron los conocimientos que dan cuenta de su centralidad como elemento del *Mexican folk art* y, en ese sentido, como una pieza que formó parte de las estrategias de reconciliación política entre México y los EUA que tuvieron lugar en los albores del siglo XIX. Ese manto de coloridos significados se ha desvelado gracias al cobijo de la conservación-restauración.

Agradecimientos

Agradezco a las licenciadas en restauración Lorena Román Torres, Alejandra Corona, Lilian García-Alonso Alba y Fernanda Martínez Rocha, profesoras del Seminario Taller de Conservación y Restauración de Textiles, ENCRyM-INAH. Brindo un reconocimiento a mis compañeras Valeria Carrillo y María del Carmen Tostado por el trabajo colectivo en la intervención de esta obra. Asimismo, debo gratitud al doctor Alejandro González Villarruel, Subdirector de Etnografía, y a la restauradora Sofia Heize MNA-INAH, quienes como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje de dicho seminario-taller, nos proporcionaron, a mis compañeras y a mi, datos de suma relevancia para comprender la importancia del sarape que aquí nos ocupa, y a partir de ello emprender su investigación y conservación-restauración.

Referencias

APA (ed.)

2010 *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*, México, El Manual Moderno/American Psychological Association (APA).

Armella de Aspe, Virginia y Teresa Castelló Yturbide

1989 *Rebozos y sarapes de México*, México, Gutsa.

Danly, Susan

2001 "Casa Mañana", en Susan Danly (ed.), *Casa Mañana*:

The Morrow Collection of Mexican Arts, catálogo de exposición, Albuquerque, University of New Mexico Press, 115-131.

Delpar, Helen

1992 *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations Between the United States and Mexico, 1920-1935*, Tuscalosa, The University of Alabama Press.

González Villarruel, Alejandro

2013. Comunicación personal. Plática en el marco de proceso de enseñanza-aprendizaje del Seminario-Taller de Conservación y Restauración de Textiles de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Instituto Nacional de Antropología e Historia (STCRT, ENCRyM-INAH).

Leal, Gabriel

2010 "Entre tramas y urdimbres: técnicas", en *Sarape de Saltillo*, México, Instituto Coahuilense de Cultura/Conaculta, 100-119.

Lee, Anthony

2001 "Pintando la chispa de la esperanza: 'Historia de Cuernavaca y Morelos', de Diego Rivera", en Susan Danly (ed.) 2001:147-155.

López, Rick A.

2001 "Los Morrow en México: política nacionalista, patrocinio extranjero y la promoción de las artes populares mexicanas", en Susan Danly (ed.), 2001:65-80.

Meyer, Lorenzo

1981 "El primer tramo del camino", en *Historia general de México*, t. 2, México, El Colegio de México, 1183-1271.

Stavans, Ilan

2001 "Introducción", en Susan Danly (ed.), 2001:5-10.

STCRT

2013 "Sarape. Informe de los trabajos de Restauración y Conservación realizados", mecanoscrito, ENCRyM-INAH.

Turok, Marta

2010 "Consolidación de una prenda nacional", en *Sarape de Saltillo*, México, Instituto Coahuilense de Cultura/Conaculta, 61-85.



Resumen

Los textiles, como todo bien cultural, están constituidos por una trama de historia y creatividad. El sarape de Saltillo documentado en este artículo ha sabido guardar hasta ahora los secretos de su singularidad, no sólo los relativos a su técnica de manufactura y diseño sino, especialmente, una dimensión sociopolítica y diplomática: fue testigo de la conciliación cultural entre México y los Estados Unidos que tuvo lugar en la década de 1930. El acercamiento entre ambos países se tejió, como este textil, urdiendo ideas e iniciativas, una de las cuales fue, precisamente, la de Dwight y Elizabeth Morrow, al adquirir este textil cuyos rasgos dan cuenta de su inusitado valor.

Palabras clave

arte popular mexicano; Dwight Morrow; medallón festoneado; relaciones México-Estados Unidos; sarape de Saltillo

Título en inglés: Under the cover of a *sarape*: colors and international conciliations through folk art

Postulado/Submitted 05.01.2014

Aceptado/Accepted 13.03.2014

Abstract

Textiles, as any other cultural artifact, weave history and creativity. This paper records the history of a *sarape* form Saltillo, that has hitherto kept the secrets of its singularity, not only related to its manufacture technique and design, but, particularly to a political, social and diplomatic dimension: it was witness to the cultural conciliation between Mexico and the United States of America during the 1930's. Like the warp and woof in this textile, the approach of these two nations intertwined of ideas and acts; one of them was that of Dwight and Elizabeth Morrow in acquiring this textile featuring unusual values.

Key words

Mexican folk art; Dwight Morrow; garland medallion; Mexico-United States Relations; Saltillo sarape



La fachada barroca del templo de Santo Domingo de San Cristóbal de las Casas (México) y su reintegración pictórica: una intervención polémica

Haydeé Orea Magaña

Introducción

El templo de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas (Chiapas, México), como lo conocemos hoy en día, fue terminado en 1698.¹ Su fachada-retablo es “un alarde de expresión plástica barroca gracias al delicado trabajo de relieve que muestra en toda [la superficie de la portada...] y es que el estuco coloreado, como material de acabado, es uno de los elementos característicos de la arquitectura sancristobalense” (Artigas H. 1997:48). La portada, considerada como la manifestación más importante de la plástica en la arquitectura construida por los dominicos en Chiapas, se orienta hacia el lado poniente del templo y sus medidas generales son 24 m de alto por 18.5 m de ancho. Para entender con mayor facilidad la estructura en la composición arquitectónica del retablo, lo dividimos en tres calles y tres cuerpos, de la siguiente forma (Figura 1).

Las tres calles que componen el eje vertical de la fachada están divididas entre sí por juegos de columnas pareadas, y los diferentes niveles horizontales, por juegos de cornisas de gran relieve, compuestos, en general, por arquitrabe, friso y cornisa en diferentes proporciones, según el nivel al que corresponden. A los extremos laterales de la superficie de la fachada, decorada con relieves, se encuentran los paramentos lisos de las torres que soportan los campanarios, los cuales equilibran el conjunto (López Bravo 2000:15) (Figura 2).

La advocación central, y principal, de esta fachada-retablo es a santo Domingo de Guzmán y sus santos predicadores.²

¹ Según el testimonio del padre Joaquín Antonio de Villalobos, quien se refirió a la iglesia como “de las mayores de la ciudad” y al convento como “suntuoso” (Artigas H. 1997).

² Están representados, muy probablemente, los santos Pedro Mártir y Jacinto de Polonia; Daniel entre los leones; el monograma IHS, que se interpreta como “Jesús, salvador de los hombres”; los santos Vicente Ferrer, Tomás de Aquino, Catalina de Siena, Rosa de Lima y Catalina Mártir; representaciones de águilas; custodias flanqueadas por ángeles sahumadores; águilas bicéfalas coronadas, emblema de los Asturias, y sirenas, entre otros personajes míticos (Aubry 1991:165;

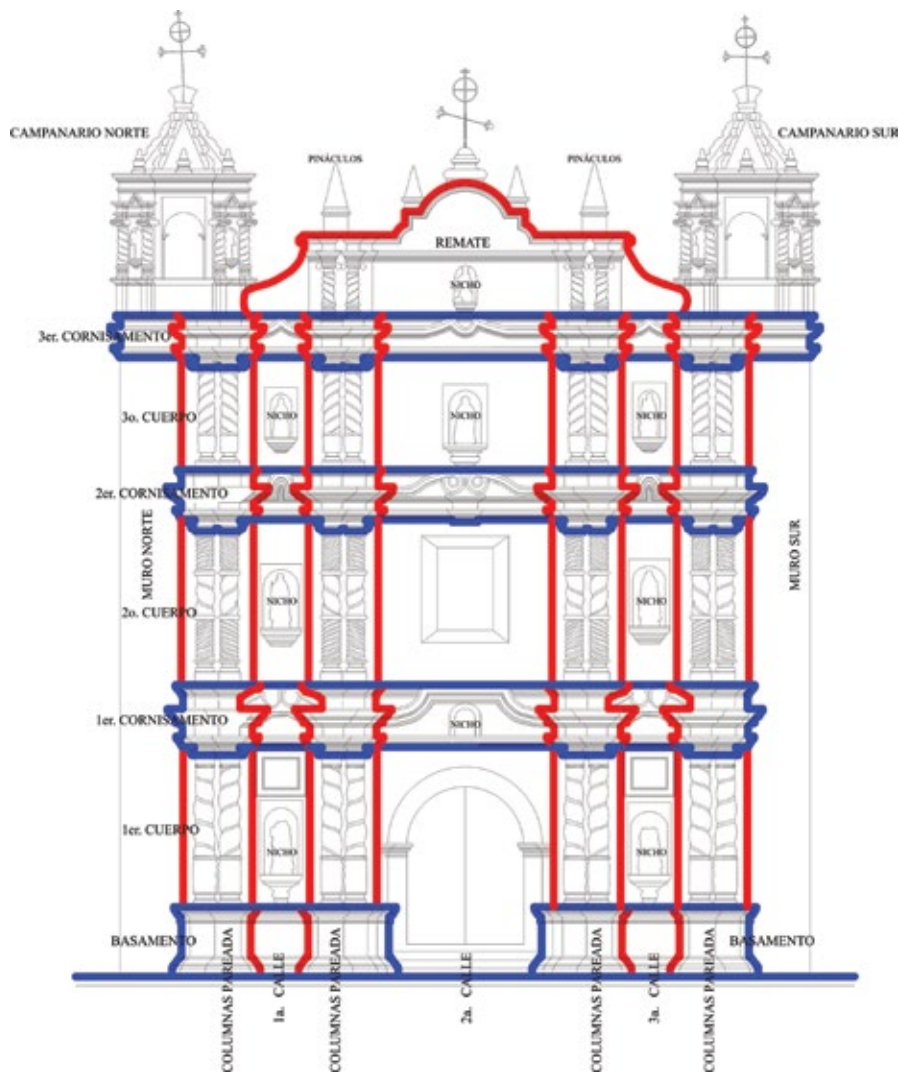


FIGURA 1. Distribución de calles y cuerpos en la fachada (Dibujo: J. Hernández; fuente: Orea Magaña 2007).

Reflexiones en torno del proceso de reintegración de la fachada

Los teóricos de la restauración han propuesto teorías filosóficas y principios enfocados primordialmente en la restauración de los monumentos arquitectónicos, cuya traducción al campo de la restauración de los acabados arquitectónicos o, en este caso concreto, a decoraciones en relieve policromadas, conlleva grandes dificultades.

Monterrosa Prado 1979:138; comunicación personal del presbítero Pablo Iribarrén y del padre Roberto Álvarez 2006).

El proceso que nos ocupa: la reintegración de color de los relieves en estuco de la portada de Santo Domingo, con el que culminó su intervención, se discutió exhaustivamente al interior del equipo de trabajo, conformado por restauradores, historiadores, arquitectos y químicos, y dio pie a múltiples controversias, en particular para quienes no lo vivieron de cerca.

Para comprender las razones que nos llevaron a realizar la reintegración de color de la manera como la hicimos, detallo a continuación las circunstancias que la precedieron:

La intervención más reciente de la fachada de Santo Domingo sucedió

en los años setenta del siglo xx. Lleuada a cabo por el arquitecto Vicente Guerrero, se centró en su consolidación y estabilización estructural, ya que la parte central se encontraba en peligro de colapso. Gracias a dichos trabajos, nuestra intervención en 2006 pudo abocarse a la limpieza, resane, restitución y corrección de elementos arquitectónicos dañados, como las cornisas y cubiertas, y, finalmente, a la realización de calas y la reintegración de color, tema de la presente disertación.

Las calas estratigráficas, efectuadas con la finalidad de conocer a la perfección la compleja superposición de capas pictóricas que presentaban los relieves, revelaron, en un bien tan extenso como la fachada de Santo Domingo, expuesta a condiciones de intemperismo: lluvia, escurrimientos, viento, etc., una diversidad de información acerca de las capas de pintura directamente relacionadas con los procesos de alteración que incidían en mayor o en menor grado en cada una de sus secciones.

Fue así como en la parte superior de la fachada, donde se daban los mayores escurrimientos, no se encontraron sino pequeños restos de color en recovecos y zonas menos expuestas a la intemperie, en tanto que en el cuerpo inferior se hallaron hasta cinco capas pictóricas preservadas, gracias a las cornisas de los cuerpos superiores, que desviaban el agua e impedían su deterioro. Éstas corresponden con sendos momentos en la historia de la fachada, en los que, por motivos estilísticos, o con el fin de darle mantenimiento, se cubrió la primera policromía³ (Figura 3).

Se estimó que la primera capa pictórica encontrada fue la más antigua, ya que debajo de ella se halló una más, muy fina, de enlucido de cal y arena sin color, que seguramente sirvió únicamente como

³ Al menos tres de esos momentos pictóricos se han asociado con acontecimientos históricos documentados.



FIGURA 2. Fachada de Santo Domingo después de su restauración (Fotografía: Haydeé Orea, febrero del 2007).

base de preparación para la aplicación de la primera policromía. Ésta empleó pigmentos terrosos principalmente para lograr su esquema pictórico, cuyo fin consistió en realzar los relieves a través de la intensificación de sombras y luces y la creación de claroscuros. Encontrar tal riqueza pictórica fue un suceso del todo inesperado para los restauradores y, mayormente, para los historiadores y arquitectos que han descrito esta portada en proyectos, informes y diversas publicaciones.⁴

⁴ Entre ellos, el historiador Andrés Aubry (1990), el doctor Juan Benito Artigas H. (1984 y 1991), el historiador Julio Domínguez y los

Aunque algunos autores, como Markman (1984), argumentan que las modas estilísticas no siempre llegaron a Chiapas en la misma época de su auge en Europa o en la ciudad de México, capital del virreinato, el tratamiento pictórico dado a la fachada en la primera y la segunda capas corresponde con el estilo barroco, también reflejado en el aplicado en los retablos del interior del templo, datados estilísticamente hacia la misma época.

Es posible que el autor anónimo del proyecto para esta fachada haya

arquitectos Vicente Guerrero, Álvaro de la Cruz López Bravo y Gerardo Mendiguchía.

provenido de Europa (posiblemente, un clérigo dominico español) o, si fuese novohispano, haya viajado a España, pues es notorio que estaba al tanto del nuevo movimiento artístico del momento: el barroco. La primera policromía de aquella acentuaba cada elemento decorativo y personaje presentes y los delimitaba claramente para hacerlos comprensible al espectador.

La segunda capa es un enigma, pues no se encuentra en todos los elementos de la fachada, sino sólo en partes muy concretas. Podría tratarse de una capa de mantenimiento de la primera, muy parecida a ésta en algunos puntos y muy distinta en otros,⁵ aplicada para retocar algunos daños poco tiempo después de haberse realizado la policromía original. El autor y la técnica de esta segunda capa difieren claramente de los de la primera, puesto que son distintos el tratamiento, la brillantez y la forma de realizar los motivos, aunque no se modifica la iconografía de la primera.

La tercera capa ha sido denominada como *neoclásica*,⁶ en tanto que emplea una gama de tonos más claros y una paleta limitada, basada, esencialmente, en el uso de un color crema que da a los relieves un tono menos intenso; de ahí que se estime que su realización fue durante el siglo XIX. Posteriormente se aplicaron dos capas más de pintura, en las que, además de que la gama de colores se redujo a dos: amarillo y naranja, se uniformaron las superficies, al extender estos colores sobre grandes áreas, restándoles variedad y, por ende, la posibilidad de observar su riqueza de elementos y tratamientos. Es muy probable que estas

⁵ En pequeñas secciones del friso que se encuentra en el primer cornisamento, y en los nichos del cuerpo inferior de la portada, se empleó un color verde identificado, para nuestra sorpresa, como malaquita.

⁶ Denominación dada por los restauradores responsables de la ejecución de la obra, María Elena Fernández Santoyo y Constantino Armendáriz Ballesteros.

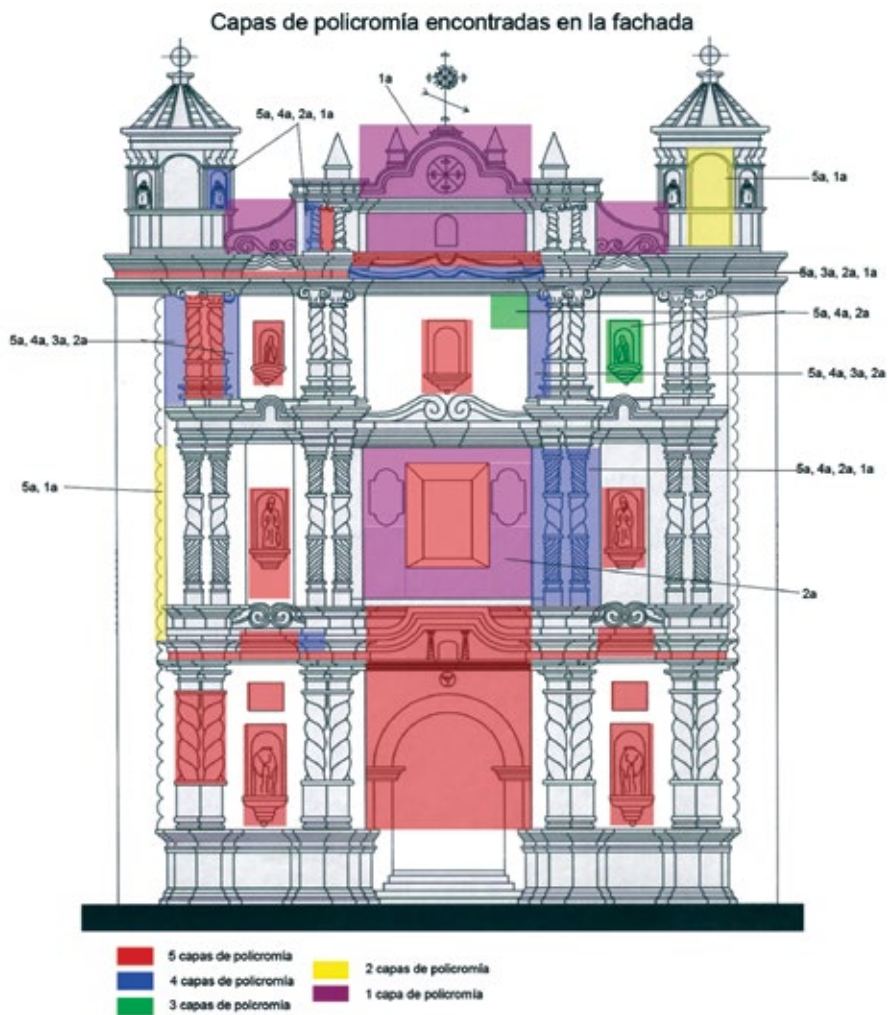


FIGURA 3. Capas de color encontradas en la fachada (Fuente: Orea Magaña 2007).

dos capas se hayan aplicado en el siglo xx. Después de efectuar 157 calas de 40 X 35 cm (con unas de menor tamaño no se conseguía suficiente información, dada la extensa superficie de la fachada), fue evidente que las capas pictóricas mejor conservadas y que más datos proporcionaban sobre el aspecto más antiguo y más rico pictóricamente que esta fachada pudo presentar eran la primera y, apenas en ciertas zonas, la segunda (Figura 3).

Como el proyecto de intervención de la fachada contaba con un plazo y presupuesto limitados desde su origen, no se creyó factible llevar a cabo la “eliminación” de las tres capas de pintura subsecuentes para

descubrir la primera o la segunda: el grado de dificultad y la duración que implicaría este proceso se evidenció durante la ejecución de las calas, ya que en muchos casos se tuvo que recurrir a medios químicos (solventes, vapor de agua), además de los mecánicos, y el resultado no siempre era del todo satisfactorio. Retirar las capas subsecuentes a la original, muchas veces fuertemente adheridas a ésta, exigía arrancarlas o dañarla.

De haberse considerado esa posibilidad, cuyo objeto habría consistido en conservar la pintura original lo más intacta posible, el proyecto hubiese demorado varios años antes de descubrirla. Pero también existían otras consideraciones teóricas,

además del tiempo y el presupuesto, para no realizar esta acción. Es aquí donde afrontamos la dificultad de interpretar los conceptos teóricos concebidos para la intervención de monumentos arquitectónicos y, más aún, de aplicarlos en sus decoraciones o acabados.

En su artículo 11, la “Carta de Venecia” dice: “Las aportaciones válidas de todas las épocas en la edificación de un monumento deben respetarse, ya que la unidad de estilo no es un fin por alcanzar en el curso de una restauración” (Díaz-Berrio 1968:24). El artículo se refiere a etapas constructivas y a liberaciones,⁷ que

[...] no se justifican más que excepcionalmente, y a condición de que los elementos eliminados no presenten más que poco interés, que la composición traída a la luz constituya un testimonio de alto valor histórico, arqueológico o estético y que su estado de conservación sea considerado suficiente (Díaz-Berrio 1968:24-25).

En apego al segundo principio de la restauración, que dice que “la restauración debe lograr el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, mientras sea posible alcanzarlo sin cometer una falsificación artística ni una falsificación histórica y sin borrar las huellas del paso de la obra a través del tiempo”; que “el problema esencial, según la instancia histórica, consiste en la conservación o la supresión de los agregados”, y que un agregado “no es más que un nuevo testimonio del hacer humano y del tránsito de la obra de arte en el tiempo [...] y posee los mismos derechos de ser conservado” (Brandi 1990:9), la decisión correcta era conservar al menos las tres primeras policromías de los relieves, pues, de haber eliminado alguna de las capas, se hubiese destruido un

⁷ A pesar de que la palabra *liberación* y lo que implica en una etapa o elemento constructivo no es del todo equivalente al retiro de una capa de pintura.

documento, amén de que “la conservación de los agregados debe ser la norma y la remoción será la excepción” (Brandi 1990:47). En el caso de las dos últimas capas pictóricas presentes en la fachada, sin embargo, sí hubiese aplicado lo siguiente:

[...] la supresión del agregado no puede ser tajante, más que en el caso de adiciones que se hayan perpetrado sin una reelaboración del conjunto del texto pictórico, escultórico, arquitectónico y aparezcan como intrusiones irrespetuosas hacia el monumento (Brandi 1990:47).

Todo lo anterior nos planteaba un dilema: por un lado, como ya se mencionó, aunque se hubiera previsto la posibilidad de remover las capas pictóricas que precedieron a la tercera, no hubiéramos contado con el tiempo para hacerlo; por el otro, los agregados compuestos por la última y la penúltima capas no eran, al parecer del equipo, valiosas desde el punto de vista estético: impedían la clara apreciación del conjunto en su totalidad, y borraban y mimetizaban, en un tono grosero, la multiplicidad de detalles y formas, de tal manera que eliminarlos se hubiese juzgado como un proceso factible, es decir, con su destrucción no se perdería un dato de carácter estético valioso, aunque sí uno de tipo histórico: el que nos habla de las épocas en las que se le dio a la fachada, si bien burdamente, mantenimiento.

No obstante, eliminar la tercera capa, de colores claros, que subrayaba de manera sutil las decoraciones de la fachada, hubiese representado un hecho cuya legitimidad difícilmente se justificaría en términos de la restauración del conjunto.

Dicha capa ofrece, tanto estética como históricamente, valiosa información: da a conocer los cambios de color y tono que el elemento decorativo sufrió dados los nuevos estilos o modas imperantes en épocas posteriores (siglo XIX) a la realización de la primera policromía, y, aunque no se encontró presente en todas las áreas,



FIGURA 4. Propuesta de color para la fachada con base en la información obtenida de las capas pictóricas uno y dos, observada en las calas estratigráficas (Dibujo: Jorge B. Hernández Aguilar y J. Constantino Armendáriz Ballesteros; fuente: Orea Magaña 2007).

enfaticaba de manera más suave los elementos decorativos, dotándolos de una calidad estética diferente de la que se manejaba en la primera y la segunda capas pictóricas. ¿Qué hacer entonces con el aspecto que presentaba la fachada, que dejaba bastante que desear en términos de presentación⁸ tras haber concluido

⁸ Para ese momento de la intervención, la fachada sólo presentaba en su aspecto general dos colores: el amarillo y el naranja, así como

los procesos de consolidación y estabilización, y, más todavía, después de haber encontrado la riqueza de información sobre su tratamiento pictórico? (Figura 5).

Fue entonces, ante la evidencia encontrada en las calas, cuando se optó por la decisión de conservar todas las capas encontradas, cubriéndolas, y presentarlas de acuerdo con

una infinidad de recuadros, correspondientes a las calas.



FIGURA 5. Santa Rosa de Lima antes (a) y después (b) de la restauración (Fotografías: a) María Elena Fernández Santoyo, b) Haydeé Orea; fuente: Orea Magaña y Fernández Santoyo 2006).

la información obtenida en la primera y la segunda. De este modo, se retiraron las escamas de la última y la antepenúltima capas de pintura, si y sólo si, se encontraban semidesprendidas, ya que, estimamos, el tiempo que hubiésemos tenido que dedicar a su fijado era excesivo y no contábamos con él.

Esta decisión se fundaba en los principios de la conservación, los cuales señalan que “se prescribe que toda intervención de restauración no debe hacer imposibles, sino posibles, las eventuales intervenciones futuras” (Brandi 1990:28). Al conservar las diversas capas pictóricas debajo de la capa de color aplicada para dar la reintegración, hacíamos posible que, en un futuro, otros restauradores con el tiempo y la tecnología adecuados, si así lo decidían, liberaran las capas de pintura más antiguas de la fachada. Para ello los restauradores desarrollaron en papel las “propuestas” de reintegración de los relieves o personajes, coloreando los alzados que el arquitecto realizó⁹, ya por sec-

⁹ El alzado de todos los relieves de la fachada a escala 1:1 fue realizado por el arquitecto Jorge B. Hernández Aguilar a solicitud de la reatauradora Haydeé Orea, ya que no existía

tores, ya por áreas, de acuerdo con los datos obtenidos de las calas. Lo anterior debe asentarse en razón de que para que el equipo llegara a la comprensión de cómo se usó el color en cada momento y de la forma en que se lograron los acabados y estilos en cada época, se tomó una enorme cantidad de tiempo en el registro gráfico y la apreciación de las diversas capas pictóricas, información con la que se conformó un esquema general de color de toda la fachada para la primera y la segunda capas pictóricas con base en el cual trabajar la reintegración (Figura 4).

¿Por qué se tomó la resolución de que fuesen estas dos capas las elegidas para la reintegración de color y no la tercera? Porque eran las que presentaban mayor variedad de juegos de color, de luz y sombra, y de detalles pictóricos, y porque se encontraban evidencias de ellas en casi toda la superficie de la portada, en tanto que en lo que toca al aspecto de la tercera había grandes lagunas en diversas secciones de la decoración. Además, al recobrar la apariencia de la fachada en su primer y

un documento que registrase su complejidad hasta entonces.

segundo momentos, se recuperaba, desde nuestro punto de vista, el momento más brillante y más destacado en términos plásticos de su decoración pictórica.

Se realizaron ensayos para identificar la paleta empleada en estas dos primeras capas pictóricas, con el fin de imitarla en sus diversos tonos, y se estudió y determinó la técnica empleada para la elaboración de los relieves y elementos escultóricos de la fachada.¹⁰

De acuerdo con el grado de conservación que presentaban las superficies decoradas, éstas se trataron de diversas formas:

1. En ocasiones, cuando se encontraba completa, se dejó expuesta la primera capa pictórica, y sólo se resanaron y reintegraron los pequeños faltantes que presentaba.
2. Cuando la primera capa estaba en malas condiciones, se expuso a la vista la segunda.
3. En la mayoría de los casos, se cubrieron los relieves —que podían presentar una, dos, tres, cuatro o cinco capas de pintura— con una capa de enlucido fino de cal, talco de mármol y color, con el propósito de darle un tono ligeramente beige, semejante al del original. Sobre esta capa, que uniformizaba las superficies, se aplicaron los colores en tintas y se patinaron.

Para realizar la reintegración se eligió la técnica del temple de caseína, puesto que, de acuerdo con las pruebas realizadas, era lo suficientemente resistente como para aglutinar el color y mantenerse a la intemperie.¹¹ Efectuar este trabajo al fresco

¹⁰ Se efectuaron cortes estratigráficos, análisis de microscopía electrónica de barrido (SEM-EDX) y tinciones. Si bien no se logró identificar los aglutinantes empleados, se considera, por la solubilidad y el aspecto a simple vista de la pintura, así como por su técnica (en la que se aprecian superposiciones de color) y por su deterioro, que la fachada se pintó al temple.

¹¹ La caseína se usó en proporciones muy bajas, diluida en agua, con el objeto de que no

hubiese sido lo ideal en términos de su preservación a largo plazo, pero lo hicieron inviable el tiempo y la capacitación demandados para su ejecución. Como nos preocupaba en grado sumo que la fachada presentase una apariencia “nueva”, como de obra recién realizada, también se discutió ampliamente el tipo de acabado que se deseaba obtener en la reintegración de color. A pesar del hecho de que este procedimiento confrontará al espectador con el aspecto que la fachada pudo presentar hace al menos 150 años y que las capas de pintura posteriores habían ocultado, no deseábamos que tal efecto fuese chocante y apabullante para quienes la conocieron antes de la intervención. De ahí que todas las superficies se colorearan en tonos más sutiles que los que presentaba el original, y se “patinaron” con una mezcla de colores que les daban un aspecto ligeramente envejecido.¹²

No obstante que como grupo de trabajo teníamos la certeza de haber tomado las decisiones pertinentes para realizar el proceso de reintegración de color, muchas veces nos preguntamos si como conservadores estábamos en lo correcto en llamar a

se formaran capas de color gruesas que se desprendieran con facilidad. Las aguadas de color se superponían unas a otras hasta alcanzar el tono deseado, de forma que se controlaba de manera muy cuidadosa su intensidad y se lograba dar las calidades de textura y brillantez, semejantes a las del original envejecido, apreciables en las calas. Los tratados para la ejecución de pintura mural señalan reiteradamente que la pintura al temple de caseína está entre las técnicas pictóricas más resistentes a la intemperie, siempre detrás del fresco (Doerner 1989:194-195).

¹² Se retomaron experiencias como la de la restauración de la policromía en la iglesia de Santa Rosa de Viterbo (Querétaro, México), en la que, como en nuestro caso, los restauradores contaban con información suficiente sobre la decoración de las superficies arquitectónicas, lo que permitió “recuperar esta rica decoración en su totalidad [...] ya que se usaron los mismos pigmentos presentes en la obra antigua, pero en saturaciones menores que en el siglo XVII, para respetar la historicidad del edificio” (Wright Carr 1988:159-159).

este trabajo *una reintegración de color* o debíamos definirlo como *una recreación* —voz que no se ha empleado ni está definida en la terminología empleada en la conservación o restauración de bienes inmuebles o muebles—. Y si esto último fuese cierto, ¿nuestro trabajo seguía siendo una restauración o podía incluso considerarse una falsificación?

Creemos que las diversas definiciones sobre lo que es o no la restauración, sus objetivos, sus alcances sus métodos, acreditan o descalifican, según como queramos leerlas, nuestro proceder: Jokilehto (2004) habla de los propósitos de la restauración más allá de mantener materialmente el bien y menciona que uno de éstos es el de facilitar su interpretación; Brandi, de “volver a poner en funcionamiento (*rimettere in efficienza*) algún producto de la actividad humana” (1990:7). Las siguientes definiciones abogarían por nuestra decisión:

La conservación y la restauración de los monumentos tienen como objetivo salvaguardar tanto la obra de arte como el testimonio histórico. [...] Se detiene allí donde empieza la hipótesis [...]. La intervención de restauración destinada a restablecer la unidad original, desarrollando la unidad potencial inmanente en los fragmentos, sólo debe limitarse al desarrollo de las sugerencias implícitas en los mismos fragmentos o en testimonios auténticos del estado original de la obra (Díaz-Berrio 1968:13-27).

“Para llegar a ser una operación legítima, la restauración no deberá pretender ni la reversibilidad del tiempo ni la abolición de la historia” (Brandi 1990:36), y se señala que la propia restauración forma parte de los sucesos históricos del bien, y debe diferenciarse.

En la reintegración de la fachada tal diferenciación se marcó a través del seguimiento de la técnica original, pero aplicando los colores en intensidades más tenues, y a través

de un extenso trabajo de documentación gráfica y fotográfica.¹³

Respecto de la falsificación, Brandi comenta que la diferencia entre falsificar, copiar e imitar está en la intencionalidad con la que se hace y no en los medios que se emplean para ello, de acuerdo con lo cual nuestro trabajo sería una copia, en razón de que se produce “un objeto a semejanza o como reproducción de otro objeto, tanto en formas como en estilo de un periodo determinado, o de una determinada personalidad artística, con el único fin de documentar el objeto del placer que ello pueda producir”, y no una falsificación, puesto que no tiene la intención de engañar “ni de hacerlo pasar por una obra auténtica”. “[La copia es] el proceso de producción de una obra singular o de reproducción de formas, ya sea de un estilo propio de una época o de un autor determinado” (Brandi 1990:87).

Finalmente, una de las justificaciones para llegar a considerar la aplicación de capas de estuco y color sobre los restos de las policromías presentes en los relieves fue que éstas, en la medida en que funcionarían como un acabado de “sacrificio” que retardaría su degradación, ayudarían a protegerlas:

Revestir los muros pétreos y otros elementos con diferentes tipos de recubrimientos [fue una práctica casi universal]. En la Nueva España era usual aplanar los elementos pétreos con mortero de cal y arena [...] se aplicaban finos enlucidos de cal, en la forma de aplanados del-

¹³ Coincidimos de nuevo con el criterio de Wright Carr (1988:162-163), quien señala que “En los monumentos donde sólo hay escasos restos de los recubrimientos originales sobre los elementos de piedra labrada, se podría tomar el dato de los colores existentes, para aplicar capas protectoras uniformes [...] se podría aplicar una capa protectora de lechada de cal viva, con otra mano de pintura [...], usando el mismo pigmento encontrado en los vestigios originales. Aplicar los colores en saturaciones más bajas ayudaría a conservar el aspecto ‘antiguo’ del monumento [...]”.

gados, o bien lechadas de cal. [...] La capa final tenía la función, especialmente en exteriores, de proteger la piedra de los deterioros causados por agentes ambientales nocivos (Wright Carr 1988:144-148).

Así, lo efectuado promovería la protección de los relieves de estuco de esta fachada, además de favorecer enormemente su lectura, ya que:

Los motivos pintados se empleaban para articular las superficies y para resaltar planos y volúmenes. Los contrastes cromáticos [ayudan a guiar] los ojos de los espectadores a través de las composiciones. [...] en la época Barroca [...] la policromía refuerza el efecto emotivo y teatral de las composiciones” (Wright Carr 1988:144-148).

Por lo tanto, el estilo barroco de esta fachada, con la complejidad pictórica que requirió su ejecución, queda acentuado gracias a una intervención de reintegración que en su desarrollo técnico consideró, y asumió, dicha complejidad.

Conclusiones

Con su restauración, la fachada del templo de Santo Domingo revela uno de sus aspectos que había quedado cubierto tanto por intervenciones posteriores como por el deterioro, y la restablece como un elemento arquitectónico diseñado para narrar un relato, un discurso iconográfico, ideológico, desarrollado en el momento de su creación. Como resultado de este trabajo, hoy se aprecia el aspecto envejecido que tuvo la fachada en su primer y segundo momentos, en el que podemos identificar cada uno de los personajes representados, así como los elementos decorativos empleados para realzar esta fachada-altar. Los colores utilizados, sus diversas gradaciones o tonos, la forma en que se trabajaron, desvaneciéndolos o intensificándolos de acuerdo con el elemento en cuestión, no son producto de la febril

imaginación de un grupo de trabajo, sino del conocimiento profundo de esta policromía a través del proceso descrito anteriormente. El comentario general de los pobladores de San Cristóbal de las Casas ante la obra restaurada ha sido, principalmente, de asombro ante la posibilidad actual de “ver” lo que antes no veían: los santos de los nichos, las águilas, los roleos de las columnas, los rombos o cruces empleados para decorar. Lo anterior confirma que ahora, a diferencia de lo que ocurría con anterioridad a la restauración, es posible leer la fachada. Ésta es ahora, para la gente de la localidad, un texto accesible, y muchos desean saber lo que representa cada elemento, su iconografía.

Lo anterior no evita, sin embargo, que algunos especialistas califiquen nuestra intervención como una falsificación. Otros señalan que debería considerarse una integración, más que como una reintegración de color. A pesar de la polémica, en 2006 el trabajo de restauración de la fachada obtuvo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Premio Francisco de la Maza al mejor trabajo de restauración arquitectónica.

En lo personal considero que este tipo de intervenciones generarán siempre posturas paralelas o encontradas. La discusión permanece abierta.

Agradecimientos

Deseo agradecer a todas las personas e instituciones que participaron en la realización de este proyecto: arquitecto Hugo Gerardo Mendiguchía, restauradores María Elena Fernández Santoyo y J. Constantino Armendáriz Ballesteros, arquitecto Álvaro de la Cruz López Bravo, arqueólogo Andrés Brizuela Casimir, arquitectos Jorge B. Hernández y Vicente Guerrero, señor Pedro Cruz Porras Aguilar, restauradoras Ana Bertha Miramontes Mercado, Adriana Sanromán Peyrón y Hersalia Cantoral; químicos Mario Omar Fernández, Javier

Uribe y Farid Saab; frailes dominicos, presbítero Pablo Iribarrén y Roberto Álvarez, historiador Andrés Aubry, Archivo Parroquial de San Cristóbal de las Casas, antropólogo Julio César Domínguez, restaurador Germán Fraustro, maestra Olivia Lara, arquitectos Rudver Hernández Coronel, César Ramos Gurría y Luis E. Ochoa Morales; fotógrafo Octavio Moreno, escultor Eusebio Ortega, así como a los 21 jóvenes procedentes de las comunidades indígenas de los alrededores de San Cristóbal que nos asistieron.

Referencias

- Artigas H., Juan Benito
1984 “San Cristóbal de las Casas y sus alrededores, esbozo de su arquitectura”, en *San Cristóbal de las Casas y sus alrededores*, vol. II, Tuxtla Gutiérrez, Patronato Fray Bartolomé de Las Casas/SEC.
- 1991 *La arquitectura de San Cristóbal de las Casas*, México, Gobierno del Estado de Chiapas/UNAM.
- 1997 “Chiapas Monumental, (veintinueve monografías)”, Universidad de Granada, Granada, España.
- Aubry, Andrés
1990 *San Cristóbal de las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental, 1528-1990*, San Cristóbal de las Casas, Inaremac.
- Brandi, Cesare
1968 *Comentarios a Carta Internacional de Venecia*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- 1990 *Principios de teoría de la restauración*, curso del ICCROM y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Roma, México, INAH (Textos Básicos y Manuales).
- Díaz-Berrio, Salvador
1968 *Comentarios a la Carta Internacional de Venecia*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- Doerner, Max
1989 *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté.
- Flores Marini, Carlos
2004 “Reflexiones en torno a la Carta de Venecia 1964–2004–2044?”, en “Conferencia Científica Internacio-

nal", Budapest-Pecs-Hungría, 22-28 de mayo.
Gallego Roca, Francisco Javier
1996 *Revestimiento y color en la arquitectura*, Granada, Universidad de Granada.
Jokilehto, Jukka
2004 *A History of Architectural Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann (Series in Conservation and Museology).
López Bravo, Álvaro de la Cruz
2000 "Proyecto para la conservación de la fachada del templo de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas, Chiapas", mecanoescrito.

Markman, Sidney David
1993 *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, Annabella Muñoz Rincón (trad.), Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas/ Consejo Estatal para el Fomento de la Investigación y Difusión de la Cultura/ DIF-Chiapas/ Instituto Chiapaneco de Cultura.
Monterrosa Prado, Mariano
1979 *Manual de símbolos cristianos*, México, Dirección de Estudios Históricos-INAH.
Orea Magaña, Haydeé
2007 "Informe de los trabajos de restauración de la fachada del templo

de santo Domingo", mecanoescrito, INAH/Formas Constructivas, A. C./IMIP.
Orea Magaña, Haydeé y María Elena Fernández Santoyo
2006 "Proyecto para la restauración de la fachada del templo de Santo Domingo", mecanoescrito, México, INAH/Formas Constructivas, A. C.
Wright Carr, David Charles
1998 "Los acabados de los monumentos novohispanos y la petrofilia al final del siglo XX", en *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE-UNAM.

Resumen

Esta contribución analiza las consideraciones teóricas y prácticas que llevaron al equipo que ejecutó los trabajos de restauración de la fachada del templo de Santo Domingo, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas (México), a efectuar una intervención de reintegración de color a imitación de la original, cuyas implicaciones se abren a discusión.

Palabras clave

fachadas estucadas; reintegración de color; criterios; teoría de la restauración

Abstract

This article analyzes the theoretical and practical considerations with regard to the restoration of the façade of the Santo Domingo Church in San Cristóbal de las Casas, Chiapas (Mexico). In view of these, the team in charge of this work decided to undertake pictorial retouching in order to match the original color: the implications of this intervention are discussed here.

Key words

stucco facades; reintegration of color; criteria; restoration theory

Título en inglés: The Baroque Façade of Santo Domingo Temple, San Cristobal de las Casas (Mexico) and its pictorial retouching: a polemic intervention

Postulado/Submitted 3.05.2013
Aceptado/Accepted 21.08.2013



Los textiles como objeto de conocimiento en el “Proyecto de Renovación Museográfica” del Museu Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro (Brasil)

Luz García Neira

Introducción

Rui Barbosa (1849-1923) fue un importante intelectual y político brasileño dedicado, esencialmente, a la abolición de la esclavitud. En 1895, de regreso a su país de un exilio político en Europa, vivió en un palacete neoclásico en la ciudad de Río de Janeiro, lugar que hoy es sede del Museu Casa de Rui Barbosa: en 1923, tras el fallecimiento de aquél, el gobierno brasileño adquirió el inmueble y su biblioteca, que contaba con más de 35 000 volúmenes.

Cuando se decidió hacer de esa casa un sitio conmemorativo tipo museo, se dio la necesidad de rescatar los muebles y artefactos decorativos que no habían formado parte de las negociaciones con la viuda, doña Maria Augusta, empresa que fue difícil pero muy exitosa, pues el Museu Casa recuperó el aspecto interior de la época de Rui Barbosa, como puede comprobarse por la documentación y registros fotográficos existentes (Figura 1).

Respecto de los trayectos de los textiles decorativos o funcionales del inmueble, desafortunadamente se sabe muy poco, pues además de no haber documentación sobre su posible reingreso al Museu Casa cuando se abrió al público en 1930, se desconocen las evidentes sustituciones desde ese año hasta las últimas renovaciones, alrededor de las décadas de 1970-1980. Además, es posible que los artefactos no originales de la casa se hayan ingresado en el Museu Casa en sus años iniciales, con el fin de organizar los ambientes sin que hayan pertenecido a la decoración original, pero tampoco sobre esto se tiene documentación. Lo que hoy en día se sabe con certeza es que gran parte de los textiles que podrían considerarse parte del decorado original de la casa no están expuestos.

Lo anterior se explica porque, con diferentes perspectivas museográficas, a lo largo de las últimas ocho décadas, alfombras, cortinas, tapices y otros elementos delicados se han desechado definitivamente, dejando vacíos sus espacios en el museo y quedando pocas huellas de ellos. Eventualmente, algunos textiles también se han sustituido por artefactos cuya naturaleza

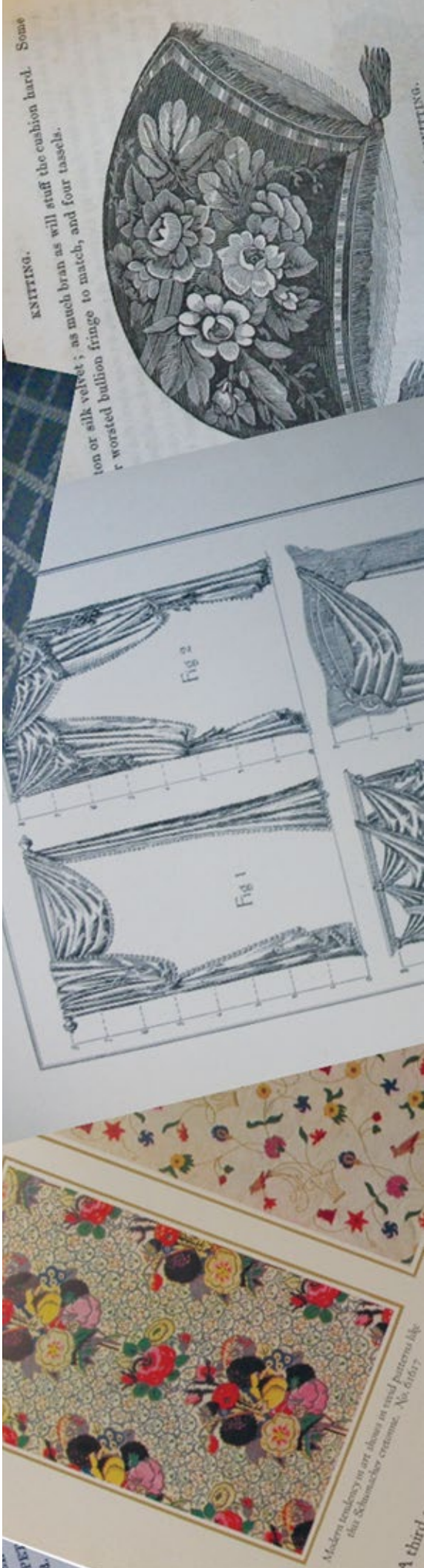




FIGURA 1. Registros fotográficos del cuarto de vestir de doña Maria Augusta: 1923 a) y 2010 b), con el fin de comparar la desaparición de elementos decorativos textiles (Cortesía: a) Acervo Fundación Casa de Rui Barbosa; b) Fotografía: Luz Neira, 2012).

no corresponde con la decoración típica de fines del siglo XIX, lo que demuestra, como ya criticó John Ruskin (1989 [1849]), que las restauraciones están sujetas a la proyección del gusto contemporáneo por encima de los periodos históricos precedentes. Una evaluación sobre su estado actual indica, entonces, un gran empobrecimiento de los espacios, tanto en virtud del desgaste de los textiles originales como debido al reemplazo de algunos de los remanentes por tipologías que no caracterizan el periodo.

El “Proyecto de Renovación Museográfica” del Museu Casa de Rui Barbosa (PRM-MCRB),¹ como su nombre lo indica, se dirigió a reformular la museografía de la institución, con lo cual se reconoció la importancia de los textiles decorativos en su contexto decimonónico, de ahí que se haya propuesto la realización de una investigación dedicada a esos artefactos que sustentara parte del proyecto (García Neira 2012). Ésta se llevó a cabo durante 24 meses (2010-2012) y tuvo como propósito recuperar los datos que se han dispersado desde la inauguración del museo casa, organizarlos para proceder a su reproducción² en la actualidad y, finalmente, reintegrar cada uno a su ambiente original, no con la intención de redecorar la casa, sino planteando una nueva propuesta museográfica (García Neira 2012).

Lo que particulariza esta investigación y marca su desafío metodológico es el hecho de que prácticamente en

su totalidad se realizó con base en “objetos ausentes” (Halvorson 2010), ya que de los textiles supuestamente originales casi no restan ejemplares y son escasos los fragmentos o documentos que permitan identificarlos individualmente. Así, la metodología del estudio contempló tres ejes de investigación que dan la posibilidad de ampliar las fuentes documentales y, al mismo tiempo, huir de los peligros de crear un “falso histórico” o un montaje escenográfico, en tanto que las pretensiones del proyecto están claramente definidas y de ninguna manera aspiran a “rescatar” o “recuperar” la decoración “original”. Estos ejes son:

1. El *acotamiento* como definición temporal, el cual entiende que si bien la familia haya vivido en la casa entre 1895 y 1923, acepta referencias desde 1880, aproximadamente, por considerar que la decoración fue un proceso acumulativo y, por ende, cuenta con elementos anteriores a la fecha en que la familia se instaló definitivamente en Río de Janeiro.
2. El *partido* como definición espacial, que permite seleccionar las áreas y sitios más representativos de la casa en relación con el contexto socio-cultural al que se inscribió (propiedad de una familia burguesa urbana, con estilo de gusto europeo con influencia francesa e inglesa), ello dentro del marco de un *concepto* museográfico adoptado (véase enseguida), con el fin de que se alcance el objeto comunicativo e informativo del museo.
3. El *concepto*, como definición *cognitiva* en su aplicación a la museología, el cual asume la residencia no como una casa-habitación en pleno uso, sino como museo y, en correspondencia con ello, permite crear un sistema decorativo para la institución que privilegie la comprensión del público acerca de la época y la manera de vivir de Rui Barbosa y su familia.

¹ El proyecto lo desarrolló el equipo del museo, el cual identificó la necesidad de realizar investigaciones específicas sobre diferentes categorías de artefactos decorativos, incluyendo los textiles (García Neira 2012). Así, también existen investigaciones paralelas, llevadas a cabo por otros investigadores, enfocadas en diversos temas.

² Es probable que en 2014 se inicie una nueva investigación para determinar las características de los textiles que se reincorporarán al Museu Casa con la implantación el Proyecto de Renovación Museográfica.

Las premisas expuestas indican que la intención del PRM-MCRB, y en particular de sus textiles (García Neira 2012), se orientó a potencializar la museografía por medio de tales artefactos; esto es: no se buscó solamente recuperar la visualidad supuestamente original de los ambientes (o pertinente al periodo), sino utilizar los textiles como una “plataforma de observación” (Bezerra de Menezes 2003:26) de distintos fenómenos históricos que de cierta manera aquéllos materializan, ya que se los reconoce, dada su capacidad de personalizar y humanizar los ambientes, como ejemplares sobresalientes de la cultura material doméstica (Schoeser 2003).

Para tal efecto, el principio comunicativo adoptado por el PRM-MCRB concibió que las condiciones de producción, circulación y consumo (Appadurai 1986) de los textiles definen sus funciones estéticas, prácticas o simbólicas, en tanto que promueven materialidades y visualidades que las identifican. De esa manera, la procedencia de los textiles decorativos de fines del siglo XIX establecen los principales motes de distinción social utilizados para presentar al público la sociedad brasileña en esa época por medio del despliegue de textiles en los distintos ambientes de la casa: *artesanales o manuales*, producto del trabajo femenino, que en la residencia gozaban de circulación limitada a los lugares íntimos u ocupados por las mujeres; *artísticos*, producidos por artistas o debidos a fabricaciones especiales, puntualmente, los hallados en alfombras y tapices, dispuestos en ambientes de ostentación social; por último, textiles *industriales*, presentes en muebles y cortinas en gran parte de los ambientes, valorados según su materia prima, origen, tecnología de producción o diseño más también por su desempeño, principalmente si respondían a los requisitos de la vida moderna.

La relevancia y la pertinencia de ese abordaje se confirman porque en ese contexto finisecular la casa y su decoración eran vistas como el “epítome de la interioridad” (Lees-Maffei 2008:13). Alrededor de la casa se fundaron los conceptos de “privacidad, intimidad, identidad y, particularmente, género”, útiles, además, para la proyección social de los individuos en la conformación de su imagen pública (Lees-Maffei 2008:13). En ese contexto, los textiles, omnipresentes, destacaban en la decoración: en las paredes, los pisos, las mesas y todos los ambientes de la casa, de tal forma que ningún otro tipo de artefacto o recurso ofrecía tantas posibilidades de configurar un error o un acierto en aquélla (Warner 1911:95) y, por ende, representaban el signo de distinción social por excelencia de finales del siglo XIX y principios del XX.

Los textiles decorativos, de esa forma, eran tema de interés de fuerzas aparentemente opuestas, que dirimían su papel en la transformación de la sociedad de esa época. Lo eran, por un lado, por las innúmeras disposiciones de la mejor forma de seleccionarlos, que partían de los decoradores (*tastemakers*) y los manuales de decoración que prometían, si se seguía el padrón típico ideal

del periodo denominado *interior artístico*, simbolizar riqueza, buen gusto y estatus (Massey 2008:31-63), y, por el otro, en las mesas de discusión de los teóricos. El movimiento *Household Art*, cuya intención era “establecer un patrón artístico para que la casa estuviese en armonía con la reciente industrialización de la sociedad” (McClagherty 1983:1-3), se alineaba a la teoría de que los textiles no sólo eran “un producto de su tiempo [y] el más grande problema de las artes industriales [sino también tenían] el mayor potencial para construir ese medio” (Houze 2006).

Si los textiles eran objeto de fascinación de críticos, intelectuales y, fundamentalmente, arquitectos en el periodo histórico de esplendor de la casa Rui Barbosa, el PRM-MCRB tiene el desafío de hacer que los textiles sigan cumpliendo en la actualidad las funciones y significaciones ya referidas, amén de que éstas se revelen con certeza en el Museo Casa por medio de sustitutos, réplicas o reproducciones, acaso producidos en condiciones diferentes de aquellas del siglo XIX.³ Debido a ello, el proyecto no ambiciona “recuperar” la decoración de la casa de Rui Barbosa y doña María Augusta recurriendo a artefactos precisos y especiales que pudieran ser admirados, sino aceptar ante el público que constituye un “acto de creación” y, paralelamente, construir una narrativa museográfica que tome los textiles como “objetos de conocimiento”.

Los textiles decorativos y su potencial museográfico en las casas museo

La gran cantidad de artefactos textiles que varios museos en el mundo han adquirido en los dos últimos siglos despierta diferentes niveles de interés en la sociedad y, sin duda alguna, en los historiadores y museólogos: en éstos, en términos bastante generales, por su valor histórico, artístico o etnográfico. En la condición de objeto musealizado, los textiles asumen un papel de documento y, como regla, se los trata como objeto de conocimiento, función establecida por la propia museología, que se dedica a estudiarlos y identificarlos con el fin de apuntar su relevancia para la sociedad (Van Mensch 1992) a partir de la relación entre su dimensión material y el contexto en el cual se desarrollaron.

La situación de los museos casa es distinta de los museos de objetos, de artes o históricos porque el interés de la visita, así como la información que el público busca en ellos en relación con las experiencias, explora la biografía de sus antiguos habitantes. Cada objeto en particular, en ese sentido, es intermediario de esas vivencias y, aisladamente, menos importante que el conjunto heterogéneo al cual pertenece, y que si bien cuenta con objetos de distintas procedencias y valores, forma parte de la misma cultura (Pavoni 2001:15).

³ Una nueva investigación con ese tema se llevará a cabo a partir de 2014.

Dentro de los museos casa, los textiles no se destacan por su valor individual, aunque también lo tengan. Esto se debe a que, a diferencia de los museos de objetos, donde se persigue la información sobre cada uno de ellos (su estilo, factura, material y técnica, además de datos contextuales), la misión del museo casa —y uno de sus principales desafíos comunicativos— consiste en demostrar cómo los objetos expuestos “están en interacción con el espíritu de las personas que vivieron en la casa” (Pinna 2001:4), de manera que proponer distintas relaciones entre objetos, personas y lugares a partir de cada “objeto de conocimiento” es uno de los principales retos para la comunicación en este tipo de museos.

El objeto *per se* no tiene valor. Se lo define por sus relaciones con el humano, que le atribuye diferentes valores, los cuales cambian con el tiempo. Cuando los objetos se presentan en el contexto de las exhibiciones, se transforman y asocian con nuevas categorías. En términos de sentido del objeto como símbolo, oscilan entre dos mundos: aquél del cual provienen, y el creado para su presentación. En el contexto de los museos casa, la significación de un objeto depende no sólo de su valor estilístico, artístico o tecnológico, sino de su capacidad de ser consistente con una narrativa o discurso y transmitir un mensaje (Pavoni 2001:14).

Por lo tanto, es atribución de la propuesta museográfica de cada institución allegarle al público visitante del museo las informaciones potenciales de los objetos y de su conjunto o, mejor aún, extraer de ellos sus significados originales. Esos significados, cuando se trata de textiles decorativos, se conectan con su materialidad y visualidad características, generadas por sus materiales y técnicas/tecnologías de producción.

Como se ha apuntado, a fines del siglo XIX dentro de las residencias familiares los textiles decorativos podían desempeñar, de acuerdo con su concepción, papeles *prácticos* (se elegían en función de la utilización de los ambientes), *estéticos* (demostraban el gusto de la familia o de un periodo histórico) y *simbólicos* (definían la posición de la familia en la sociedad y, más aún, la vocación de cada una de las habitaciones). Además de las cualidades individuales de cada ejemplar —lo que les imprimía un determinado destino decorativo—, el conjunto de textiles de cada ambiente comportaba, asimismo, su significado socialmente negociado.

Aunque esas materialidad y visualidad pudieran conservarse indefinidamente sin ningún cambio perceptible, con el pasar de las décadas y siglos no reflejarían más los valores que compartían en su tiempo, de forma que la museografía tiene el desafío de reconocerlos y acercarlos al visitante del museo, presentándole las maneras por las cuales los individuos de la época se apropiaron de ellos, y destacar, más allá de sus identidades estructurales (cómo se hicieron), su identidad funcional (cómo se usaron).

Aunque esa idea no ponga en primer plano las calidades individuales de los textiles decorativos en la museografía, sus características distintivas siguen expuestas a los visitantes y se harán presentes en las narrativas propuestas por aquélla, dependiendo de su ubicación. Luego los textiles seguirán siendo objetos de conocimiento.

De la casa al museo: una propuesta museográfica

Rui Barbosa y su familia residieron en la casa que hoy abriga el museo durante 28 años y, por cierto, a lo largo de ese periodo sus propietarios sustituyeron por lo menos parte de los artefactos textiles a causa de muchas razones, como el desgaste natural resultante de su uso, oportunidades de cambio o, simplemente, en función de la moda. Ese trayecto de cambios, aunque parcialmente documentado, difícilmente podrá recuperarse, menos aún lograr que la museografía lo represente; se impone, entonces, la necesidad de establecer un punto de referencia para la renovación (Halvorson 2010).

En 1923, en ocasión de la muerte de Rui Barbosa, una importante revista de actualidades brasileña, denominada *Paratodos*, publicó una serie de fotografías de cada uno de los principales ambientes de la casa. Esos registros han servido como importante documentación para la investigación, pues se han considerado representativos de un largo periodo de colección y sustituciones que, dada la imposibilidad de ser descrito por la museografía del Museu Casa, acaba por representarlo en su totalidad. Así, el año de 1923 se tornó en el punto de referencia para la investigación, y se acepta que los objetos hayan sido adquiridos desde la década de 1880 o antes, según su categoría, lo que ha definido el *acotamiento* temporal de la investigación.

Mediante los registros fotográficos y demás documentos que nos acercan a las preferencias estéticas de la familia se identifica la correspondencia de la casa con el gusto burgués del periodo, lo que amplía significativamente las fuentes de investigación. Esa percepción ha definido el *partido* adoptado por la investigación, que reconoce que la casa se encuadra en el patrón decorativo europeo de fines del siglo XIX y, por lo tanto, gran variedad de manuales de decoración, catálogos de ventas de muebles y de objetos decorativos en general han servido como fuentes de información para el PRM-MCRB. La investigación en archivos de museos de textiles y la visita a museos casa similares,⁴ que complementaron los documentos visuales o escritos, han proporcionado una aproximación importante a la materialidad y visualidad de los textiles decorativos en toda su variedad tipológica (Figura 2).

⁴ Esa etapa de la investigación se realizó en Londres (Reino Unido) durante el segundo semestre de 2010.



FIGURA 2. Composición visual de recursos para la investigación (Fotografía: Luz Neira, 2012).

El concepto esgrimido, finalmente, sabe que el desafío no es el de (re)decorar una casa, sino desarrollar un proyecto museográfico, lo que supone elegir soluciones que mejoren el desempeño de la visita. Para alcanzar tal meta, el PRM-MCRB se ha guiado por la definición del Consejo Internacional de Museos (por sus siglas en inglés, ICOM) que asume la museografía como el arte o la técnica de las exhibiciones cuyo objeto es hacer que el público entienda los mensajes de las colecciones y exhibiciones; es decir, es una intermediaria entre la investigación y el conocimiento desarrollado en el museo y su público (Festa 2011:73).

Esa definición de cierta manera alude a historiadores y museólogos para que hagan llegar al público el conocimiento que han construido por medio de sus investigaciones científicas. Esos especialistas conocen el contexto histórico y las relaciones que en él se establecen valiéndose de la literatura y las fuentes documentales de los archivos, mientras el público visitante, que no es el investigador, cuenta con la museografía que, en el caso de los museos casa, debe considerar que “los objetos decorati-

vos que permanecen en los lugares para los cuales fueron hechos, comprados o coleccionados, pueden iluminar el pasado por la presentación de la forma en que se usaron” (Staniforth y Lloyd 2012: 286).

Los tres ejes de la investigación, de ese modo, se utilizaron en términos pragmáticos para diagnosticar las tipologías textiles pertinentes a la casa y proponer su mejor uso como recurso museográfico, el cual queda claro, se dará a partir de tres narrativas principales: presentar la casa como lugar que acentúa las distinciones sociales según la función de las habitaciones; acercar a los visitantes a las premisas estéticas vigentes y al debate teórico sobre ellas, y tratar acerca de los debates que se daban en los ámbitos social y económico.

Cada habitación tiene destacadamente sus patrones, materiales y colores propios, de forma tal que al circular por el Museo y Casa, el visitante probablemente advertirá con nitidez esos indicadores (Figura 3 y 4).

En el caso del ambiente, la idea de osadía estética está presente justamente en tales indicadores: los colores, patrones y materiales de los textiles (Figura 5).

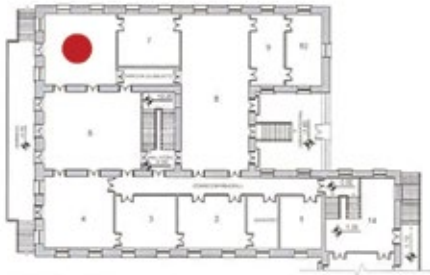


FIGURA 3. Plan de textiles para la renovación museográfica en cada una de las habitaciones, de acuerdo con la matriz cromática y los patrones/materiales que los caracteriza (Fotografía: Luz Neira, 2012; cortesía: Memoria Descritiva, PRM-MCRB, Acervo Fundación Casa de Rui Barbosa).



FIGURA 4. Propuesta del plan de visita a partir de la planta de la Casa de Rui Barbosa, con la caracterización funcional y determinaciones museográficas. (Fotografía: Luz Neira, 2012; cortesía: Memoria Descritiva del PRM-MCRB, Acervo Fundación Casa de Rui Barbosa).

SALA DE MÚSICA



PLANTA 1ª PRM - BLOCO BJA



CARTELA DE CORES

Predominantes



534M



320M



7510M

Secundárias



PÉROLA



BRANCO

ITEM	QT
CORTINA PARA JANELA	4
CORTINA PARA PORTA	4
JOGO DE CADEIRAS E CANAPÉ	7
CADEIRA COM ENCOSTO	1
BERGÈRE	1
CADEIRA SEM BRAÇO	1

Luz Garcia Neira - setembro/2011

a



BROCADO DE SEDA



BROCADO DE ALGODÃO



VELUDO DE ALGODÃO



VELUDO DE ALGODÃO
ESTAMPADO



TAPEÇARIA
(LÃ/ALGODÃO)

b

FIGURA 5. a) y b): Ejemplos de propuestas para la renovación de los ambientes a partir de sus textiles. Salón de música (Fotografía: Luz Neira, 2012; cortesía: Memoria Descritiva, PRM-MCRB, Acervo Fundación Casa de Rui Barbosa).



FIGURA 5. c) y d): Ejemplos de propuestas para la renovación de los ambientes a partir de sus textiles. Salón de música (Fotografía: Luz Neira, 2012; cortesía: Memoria Descriptiva, PRM-MCRB, Acervo Fundación Casa de Rui Barbosa).

La primera cuestión postulada ha sido la de exaltar la personalidad y singularidad de Rui Barbosa y su familia, recordando que la perspectiva más contemporánea de los museos casa no presenta a sus dueños como héroes que han de ser venerados, sino “como [actores sociales inmersos] en el ambiente social en el cual [han estado activos]” (Risnicoff de Gorgas 2001:13). De esa manera, la opción decorativa en el Museu Casa, aunque equiparada al gusto predominante —incluso quizá pudiera considerarse común a la burguesía de su tiempo—, destaca la personalidad intelectual de Rui Barbosa tanto en habitaciones determinadas (su grandiosa biblioteca) como por medio de la selección de textiles especiales, influida por la innovación estilística presente en el gusto por lo oriental (japonismo) predominante en el salón de música o, por último, en el lujo y esplendor del gobelino y gran alfombra del salón de fiestas.

La segunda sería definir enfáticamente la función primaria, ya de las habitaciones (de trabajo, sociales o íntimas) ya de su sociabilidad esperada (femenina o masculina; de fiesta o de diario, etc.) apoyándose en los recursos visuales y materiales de los textiles. El PRM-MCRB acentuó y demarcó esas distinciones sociales mediante colores, materiales, patrones, etc., aplicándolos a cada ambiente y destacándolos como marcadores sociales.

Los tejidos industriales de la casa estuvieron presentes en gran cantidad y diversa calidad: brocados, terciopelos, *moirés*, chintz, damascos y otros, tomando parte de las cortinas, muebles tapizados y cojines en colores y patrones variados, según su lugar en la decoración. En el salón de fiestas y en el comedor principal, la presencia de textiles históricamente nobles, de colores intensos y oscuros, adornaban con alfombras y tapicerías artísticas, con lo que configuraban ambientes destinados a recibir. A su vez, el salón de música aceptaba tejidos y decoración más atrevida en general, sujeta a las modas, con colores alegres y textiles modernos, poco apegados a la convención o la tradición.

Los artefactos domésticos o artesanales, trabajos de aguja en general, lucieron en los comedores aplicados en manteles, juegos de tocador, cojines decorativos, paños para bandejas, etc., o como adornos de los ambientes más íntimos o femeninos, combinados con colores rebajados y florales románticos, como el cuarto de vestir de doña Maria Augusta.

Los temas en boga en la sociedad brasileña desde fines del siglo XIX hasta su periodo de modernización, que tuvo su inicio en los años veinte, se hacen presentes también por los artefactos textiles. Las discusiones acerca del papel del arte y de la industria se ven en los lugares ocupados por textiles artísticos o industriales, tal y como surge la supuesta degradación del diseño en la permanencia de referencias artísticas para los patrones industrializados. Finalmente, la idea higienista se manifiesta en los textiles destinados a usos prácticos, como en los tejidos fácilmente lavables —cortinas de los come-

dores y en las ropas blancas—, o en materiales que no acumulan polvo, lo que denotaría aires de modernidad cuando la preocupación funcional intenta sobreponerse a la estética.

Aunque toda esa narrativa pueda transmitirse mediante la disposición de objetos en su contexto de uso en museos de objetos, o coherentemente organizados en *period rooms*, la idea central de que el sujeto con su capacidad cognitiva le da sentido y significado a los artefactos sería solamente generalista. Con pleno respeto a esa labor, el PRM-MCRB pretende presentar a los visitantes del museo casa el evidente talento estético de Rui Barbosa y de su esposa para elegir textiles y otros elementos decorativos que brindaran a su casa el sentido de confort, ostentación y formalidad deseados. El visitante deberá notar la sofisticación intelectual de Rui Barbosa, y ello lo hace distinto de sus contemporáneos comunes: coleccionista de arte e incentivador de la industria moderna en el país, dispuso con gran habilidad decorativa más de 150 artículos textiles provenientes de la industria, manufacturas y *ateliers*, y, con el mismo valor, de las manos delicadas de la mujer que lo acompañaba.

Consideraciones finales

La investigación concluyó con la preparación de una “Memoria descriptiva” de más de una centena de artefactos textiles, en la que se registran sus diseños, materiales y técnicas constructivas. La premisa adoptada para la sugerencia de elaboración de distintos artefactos, además de considerar técnicas y tecnologías propias del siglo XIX y del gusto de la burguesía urbana carioca, ha llevado en cuenta la intención de presentar al visitante la mayor cantidad posible de tipologías textiles en términos formales.

La próxima etapa, que consistirá en reincorporar los textiles a los espacios, afronta una nueva problemática, que ha de ser tema de investigación, relacionada con la necesidad de emplear objetos/artefactos no originales. Ya se han identificado algunas posibilidades técnicas, tanto de la determinación conceptual de sustitutos, réplicas o reproducciones —pero aún se debe evaluar la implicación de insertar textiles no originales en el Museu Casa, más precisamente, textiles contemporáneos— como acerca de la experiencia de la visita en términos éticos y educativos.

Ya se ha planteado, también, la exigencia de profundizar la reflexión respecto de la implantación de un proyecto de preservación-conservación de estos textiles después de su reincorporación al Museu Casa. Debería incluir tanto la organización detallada de los datos de este proceso —para que estén disponibles para generaciones futuras con el fin de que comprendan las decisiones actuales— cuanto, así reincorporados, han de garantizar condiciones ideales de exhibición, principalmente temperatura/humedad y luminosidad, manteniendo durante largo tiempo los aspectos visuales y materiales de los textiles y, por lo tanto, sus sentidos y significados vivos.

Agradecimientos

Esta investigación fue financiada por la Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Río de Janeiro, Brasil.

Referencias

Appadurai, Arjun (ed.)

1986 *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Nueva York, Cambridge University Press.

Bezerra de Meneses, Ulpiano T.

2003 "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares", *Revista Brasileira de História*, 23 (45): 11-36.

Droth, Martina

2011 "Leighton's House: Art in and beyond the Studio", *Journal of Design History*, 24 (IV): 339-358.

Festa, Elizabeth

2011 "Conveniently Situated Museums: the House Museum Movement and Modernist Interiority in Willa Cather's 'The Professor's House'", *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 67 (I): 73-113.

García Neira, Luz

2012 *Projeto de renovação museográfica: artefatos têxteis*, Río de Janeiro, FCRB.

Halvorson, Bonnie

2010 "Modern Replacement Fabrics in Historic Interiors: Ethical and Practical Concerns", en *The Conservation of Heritage Interiors: Preprints of a Conference Symposium*, Ottawa, 17 al 20 de mayo, 2000.

Harris, Neil

2012 "Period Rooms and the American Art Museum", *Winterthur Portfolio*, 46 (II): 117-138.

Houze, Rebecca

2006 "The Textile as Structural Framework: Gottfried Semper's Bekleidungsprinzip and the Case of Vienna 1900", *Textile: The Journal of Cloth & Culture*, 4 (III): 292-311.

Le Goff, Jacques

1994 *História e Memória*, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas.

Lees-Maffei, Grace

2008 "Introduction: Professionalization as a Focus in Interior Design History", *Journal of Design History*, 21(I): 1-18.

Massey, Anne

2008 *Interior Design since 1900*, Londres, Thames & Hudson.

McClagherty, Martha Crabill

1983 "Household Art: Creating the Artistic Home, 1868-1893", *Winterthur Portfolio*, 18 (I): 1-26.

Mensch, Peter van

1990 "Methodological Museology; or, towards a Theory of Museum Practice", en Susan Pearce, *Objects of Knowledge*, Londres, The Atholone Press (New Research in Museum Studies, 1), 141-157.

1992 "Towards a methodology of museology", tesis de doctorado en museología, Zagreb, University of Zagreb.

Pavoni, Rosanna

2001 "Towards a Definition and Typology of Historic House Museums", *Museum International*, 53 (II): 16-21.

Pinna, Giovanni

2001 "Introduction to Historic House Museums", *Museum International*, 53 (II): 4-9.

Porter, Julia y Sally Macdonald

1990 "Fabricating Interiors: Approaches to the History of Domestic Furnishing at the Geffrye Museum", *Journal of Design History*, 3 (II-III): 175-182.

Risnicoff de Gorgas, Mónica

2001 "Reality as Illusion, the Historic Houses that become Museums", *Museum International*, 53 (II): 10-15.

Schoeser, Mary

2003 *World Textiles: a Concise History*, Londres, Thames & Hudson.

Staniforth, Sara y Helen Lloyd

2012 "Use it or Lose it: the Opportunities and Challenges of Bringing Historic Places to Life", *Studies in Conservation*, 57 (S1): 286-294.

Warner, Charles F.

1911 *Home Decoration*, Chicago, McGowen-Maier & Co.

Resumen

Este artículo presenta tanto el “Proyecto de Renovación Museográfica” de textiles desarrollado en el Museu Casa de Rui Barbosa como su justificación y los puntos principales de la metodología de investigación, y aclara cómo la museografía puede utilizar los textiles decorativos con el fin de explotar conceptos de historia económica y social de su contexto.

Palabras clave

renovación museográfica; artefactos textiles; museografía; Museu Casa de Rui Barbosa

Abstract

This paper provides an overview of the “Proyecto de Renovación Museográfica (Museographic Renovation Project)” of the textile collection currently underway at the Museu Casa Rui Barbosa (Rui Barbosa’s Home-Museum), describing the project rationale and primary approaches of the research methodology, in order to demonstrate how decorative textiles can be articulated into the museography for the purpose of elucidating economic and social aspects of the historical context of these artefacts’ production.

Key words

museographic renovation; textile artefacts; museography; Museu Casa de Rui Barbosa (Rui Barbosa’s House-Museum)

Título en inglés: Textiles as an object of knowledge in the “Museographic Renovation Project” of the Museu Casa de Rui Barbosa (Rui Barbosa’s House-Museum), Rio de Janeiro (Brazil)

Postulado/Submitted 11.08.2013

Aceptado/Accepted 10.02.2014



Restauración de una cabeza de Mictlantecuhtli: de la iconografía a la manufactura

Zulema Ayerin González Gamboa

Introducción

Una singular pieza escultórica en cerámica con forma de cráneo humano ingresó en 2013, para su intervención, al Seminario-Taller de Restauración de Cerámica de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (STRC, ENCRyM-INAH, México). Al retirarla de su embalaje provisional, una caja de cartón con restos del depósito arqueológico, se desvelaron impactantes rasgos: un rostro descarnado con dientes filosos y perforaciones craneales (Figura 1). Procedente de las excavaciones arqueológicas llevadas en el marco del Proyecto Sur del Estado de Puebla, Área Central Popoloca, Tehuacán (Puebla, México), temporada 2010-2011, dirigido por la maestra Noemí Castillo Tejero, este interesante objeto exigió, como parte de la documentación previa al tratamiento de restauración, un análisis de su significado y valoración, aspectos que, a su vez, llevaron a indagar sobre su iconografía y manufactura. Las preguntas planteadas fueron varias: ¿cómo se produjo una pieza de tal complejidad y estética?, ¿cuáles son las implicaciones de su manufactura en cuanto a procedencia y adscripción cultural?, ¿sería esta escultura una representación de Mictlantecuhtli, el dios mexica de la muerte, tal y como sugería la inscripción de su empaque?, ¿qué significa su hallazgo en el contexto arqueológico tanto de Tehuacán como de la región centro-oriental de Mesoamérica durante el Posclásico tardío?

Sirvan estos cuestionamientos como ejes temáticos de este reporte, que ilustra los caminos investigativos de la conservación en el ámbito arqueológico y que la autora emprendió como estudiante del primer año de la licenciatura de restauración de la ENCRyM-INAH, proceso que sirvió como sustento para la intervención de una obra extraordinaria del acervo cerámico mesoamericano.

Antecedentes: de la arqueología a la metodología

De acuerdo con la información arqueológica disponible, la pieza que me ocupa se descubrió en las inmediaciones de un templo dentro del área ceremonial del sitio de Tehuacán, en el actual estado de Puebla, cuyo perio-



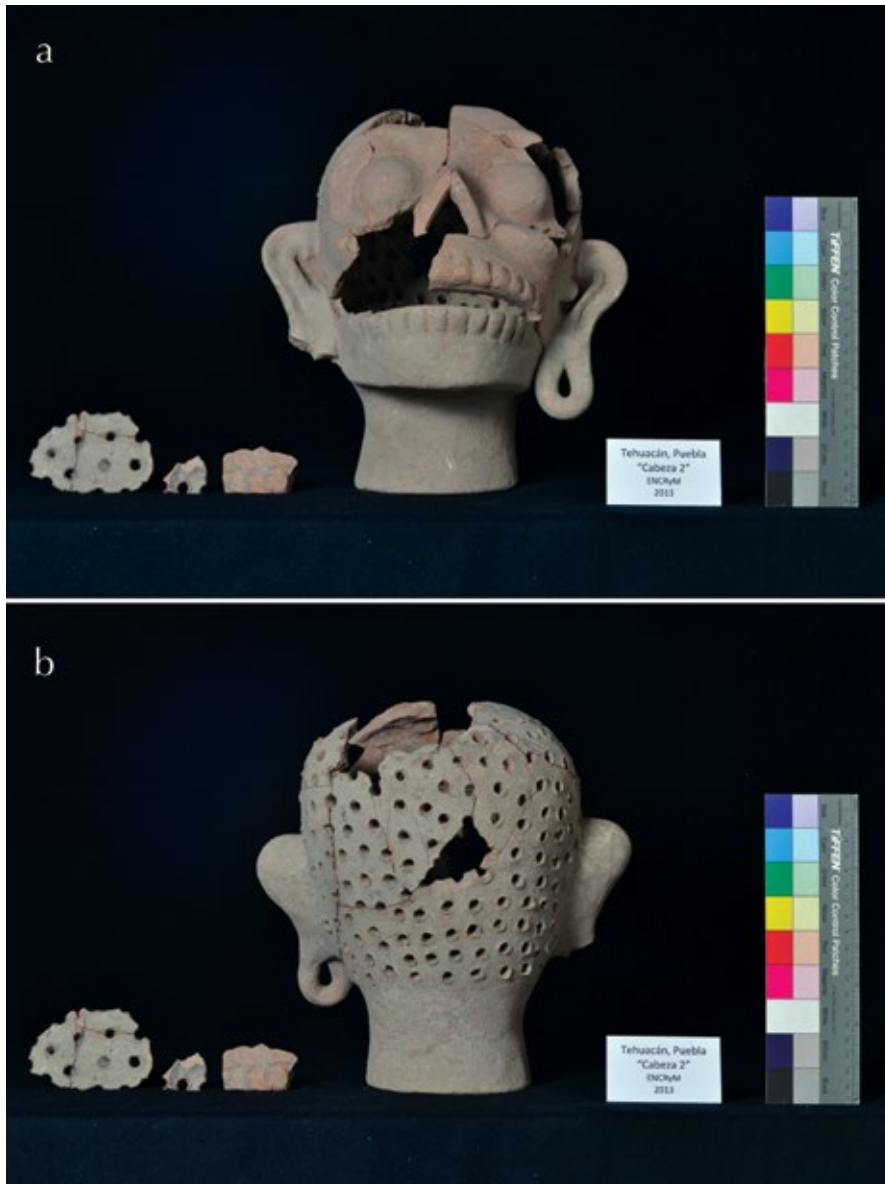


FIGURA 1. Obra antes del proceso de restauración: a) vista frontal, b) vista posterior (Fotografía: Zulema Ayerin González Gamboa, 2013; cortesía: STRC, ENCRyM-INAH).

do de florecimiento se estima para el Posclásico tardío (1250-1521 d. C.) (Castillo Tejero 2013: comunicación personal), contexto que indica, por lo tanto, que la escultura cerámica de 27.4 cm de alto por 26.6 cm de ancho tuvo una asociación ritual o votiva. Su complejidad morfológica contrasta notablemente con la relativa simplicidad de su materialidad: la representación de una calavera humana se realizó a base de arcilla cocida a baja temperatura, cuya superficie conserva algunos restos de color rojo oscuro y negro.

A partir de estos datos, en el curso del segundo semestre de 2013 se llevó a cabo un estudio que abarcó varias fases metodológicas. Inicialmente, se enfocó en identificar, por medio de la comparación de la pieza con imágenes análogas asociadas a varias culturas mesoamericanas, las posibles influencias estilísticas que pudieron haber inspi-

rado los rasgos iconográficos que la distinguen. Al hacerlo, se encontraron notables similitudes con la manera en que la iconografía mexicana representa a la deidad de la muerte, lo que condujo a una segunda fase de indagación, centrada en la observación de la pieza y en algunos análisis científicos de su materialidad. La tercera etapa, basada en la información recabada, fue de tipo analítico: partiendo de las convicciones, a) de que los cánones de representación iconográfica suelen promover la elección de formas específicas, y b) de que la forma influye en la elección de la técnica de manufactura utilizada en su elaboración, se desarrolló una explicación sobre la tecnología particular utilizada en la elaboración de tan singular objeto cerámico. Los resultados se reportan a continuación, divididos en tres rubros, denominados *estilo e iconografía*; *cosmovisión y representación*; y *forma y técnica*.

Estilo e iconografía

La escultura que me ocupa se rescató de un contexto datado para finales del periodo Posclásico mesoamericano, temporalidad que, aunada a su lugar de procedencia: el sitio arqueológico de Tehuacán, constituyó una primera pauta para documentar las características iconográficas de la pieza y, con base en ello, realizar un análisis comparativo con imágenes análogas de la época.

Cabe subrayar que desde el rescate *in situ* de la pieza se generaron discusiones sobre su posible origen, ya que muestra fuertes influencias iconográficas mexicanas. De hecho, éstas y la amplia circulación de mercancías dentro del Imperio azteca, ampliamente documentada en la bibliografía (Davies 1987), hicieron que en algún momento llegáramos a pensar en la posibilidad de que la escultura se hubiese producido en el Altiplano Central e importado a Tehuacán desde ahí. Sin embargo, un análisis petrográfico¹ del material cerámico indicó que sus desgrasantes son una derivación de rocas sedimentarias —principalmente, caliza, o travertino, y areniscas, o bien rocas de composición similar—

¹ Agradezco al ingeniero geólogo Jaime Torres Trejo, del Laboratorio de Geología de la ENCRyM-INAH, por haber realizado la petrografía en 2013.

que afloran de forma abundante en la zona del hallazgo, por lo que se concluyó que se trata de una cerámica de origen local (Suárez Pareyón *et al.* 2013:72). No obstante, vale resaltar que la procedencia material del objeto contrasta con las claras influencias estilísticas que se ven expresadas en su morfología, fenómeno cuya explicación requiere contextualizar las relaciones existentes entre los actuales centro de México y oriente de Puebla durante el Posclásico.

Como es bien sabido, evidencias arqueológicas y etno-históricas² señalan que durante esta época se estableció una fuerte interacción entre los habitantes del Altiplano Central y aquellos que poblaban la zona de Tehuacán, a los que actualmente se identifica como popolocas,³ cuyos nexos fueron predominantemente económicos, ya que la ubicación de la frontera del valle de Tehuacán era estratégica para el acceso a ciertos bienes comerciales provenientes de la costa del golfo de México y toda la parte meridional de Mesoamérica, lo cual hizo que funcionara como un corredor comercial de importancia para la Triple Alianza, coalición política formada a partir del siglo xv por los reinos de Tacuba, Texcoco y Tenochtitlan. Así, la circulación de bienes, sumada a la obligación tributaria que ésta eventualmente impuso a los popolocas tras su derrota militar (Davies 1987:72), promovió un importante intercambio de ideas entre los pueblos sometidos y sus conquistadores, particularmente los mexicas, lo que generaría importantes influencias en el ámbito de las creencias religiosas y, particularmente, en la conformación de representaciones plásticas sacras, como veremos a continuación.

Cosmovisión y representación

En la cosmovisión⁴ mesoamericana lo relacionado con la muerte ocupó un lugar tan destacado como complejo. Efectivamente, como lo muestra Caso (1985:22), los pueblos mesoamericanos trataron de explicarse la vida después de la muerte como un tránsito a lugares donde los dioses recibían a los hombres tras su fallecimiento. En específico, los habitantes del Altiplano Central mexi-

² Desde mediados del siglo xv, particularmente durante los reinados de Moctezuma Ilhuicamina y Axayácatl, el imperio de la Triple Alianza empezó a extender su control sobre los pueblos del sur de Puebla y el área de la Mixteca Baja, por lo que tal vez fue entonces cuando se subordinó a los habitantes del valle de Tehuacán (Davies 1987:64,72).

³ La arqueóloga Noemí Castillo Tejero (2013: comunicación personal), encargada de los trabajos arqueológicos en Tehuacán, identifica los restos encontrados como producto de la cultura popoloca.

⁴ Por *cosmovisión* se entiende el conjunto de creencias generales sobre el mundo, los fenómenos naturales, el papel del humano en relación con éstos, etc., de un grupo humano. Como afirma López Austin (2001:63-64), ésta “y el núcleo duro forman modos de ser y de pensar, prejuicios en la percepción del mundo exterior, pautas de solución que se aplican a los más disímiles problemas: van en las tendencias, en los gustos, en las preferencias”.

cano del Posclásico, incluidos los mexicas, creían que, al morir, los humanos emprendían dicho tránsito hacia distintos “paraísos”, según la causa de su fallecimiento; por ejemplo, la Casa del Sol acogía a los guerreros muertos en combate y a las mujeres que expiraban durante el parto; el Tlalocan, a los niños y aquellos que habían sufrido muerte relacionada con el agua, y el Mictlan, último inframundo, era la residencia final de los difuntos por muerte común (Matos Moctezuma 1997:3). La creencia mexica imaginaba que por debajo de los nueve niveles del inframundo se hallaba la residencia de Mictlantecuhtli, señor de los muertos o dios de la muerte, un último recinto, el más profundo, donde además estaban los resguardos de los huesos de los hombres fallecidos en las anteriores cuatro creaciones (o soles) que en el mito de la creación del quinto sol habían sido el motivo de la búsqueda del dios Quetzalcóatl, quien, al recuperarlos y agregarles sangre, creó al actual ser humano (Caso 1985:22).

Es importante señalar que en la cosmovisión y arte del Posclásico mesoamericano la imagen de la muerte no se limitaba a una sola divinidad —el Mictlantecuhtli—, sino que se extendía a múltiples deidades nocturnas: Mictcacihuatl, la señora de los muertos; Coatlicue, Citlalini-cue, y las Cihuateteo entre otras, cuyas representaciones iconográficas compartían ciertos elementos que hoy se consideran diagnósticos de la imaginería de la muerte en ese contexto cultural (Klein 1976). Asimismo, vale la pena aclarar que la función de las simbolizaciones artísticas de estas deidades en lo particular, como del arte mexica en general, no era puramente decorativa, sino iconográfica, ya que las formas servían la doble función de plasmar creencias y transmitir conceptos (Paszory 1983:72). Por ello, imágenes complejas de individuos con atributos de la muerte que aparecen ya en códices, ya expresadas en otros materiales: madera, piedra y barro, por mencionar algunos, pueden referir tanto a la deidad misma (quien constituye la personificación de los poderes o fenómenos naturales) como a un sacerdote cubierto con sus atavíos (Paszory 1983:84).

Ahora bien, las imágenes mexicas del dios de la muerte poseen características particulares: destacan por mostrarlo como un personaje completamente descarnado/esquelético, o bien semidescarnado, con pintura azul o amarillo en algunas partes, cuya finalidad era insinuar la putrefacción del cuerpo (López Luján y Mercado 1996:50,53). Adicionalmente, varias de las esculturas aztecas que representan a Mictlantecuhtli, como las encontradas en la Casa de las Águilas del Templo Mayor de Tenochtitlan, son notables por razón de que su cabeza presenta perforaciones que servían para colocar mechales de cabello natural o plumas para generar el efecto realista de un cuerpo en descomposición (López Luján y Mercado 1996:51). Los mexicas concebían al dios de la muerte como un ser hambriento que devoraba carne y sangre humanas, de ahí que también apareciera frecuen-

temente como un activo sacrificador —a veces con un hacha, o bien un cuchillo, lista para sacar los corazones de sus víctimas—, cuya nariz y lengua se adornaban con perforaciones de cuchillos o navajas (López Luján y Mercado 1996:55). Si bien la iconografía azteca del Mictlantecuhtli posee importantes antecedentes en las manifestaciones de otras culturas mesoamericanas, tanto anteriores como contemporáneas a ella, sobresale el fuerte culto que la sociedad mexicana le dedicaba a esta deidad y, en general, a la muerte. Como lo afirma López Luján (1996:53-54):

[...] ningún arte mostraría tal obsesión con el simbolismo de la muerte como el mexicana. En forma singular esta plástica alude, por un lado, a la muerte física, a la extinción de la vida, reproduciendo con maestría las plácidas facciones y posturas del individuo fallecido. Por otro lado, y de ma-

nera contrastante, insiste en las representaciones de deidades terroríficas que nos hablan del temor del creyente y de la trascendencia de su culto.

No es extraño, por lo tanto, que la fascinación que ejercía este tema en el arte de los mexicanos se reflejara en su iconografía, como no lo sería el que se trasplantara a otros grupos/culturas durante el dominio de la Triple Alianza, tal y como posiblemente sucedió con los habitantes de Tehuacán y de otras latitudes. De hecho, hay evidencia arqueológica que confirma cierta influencia iconográfica mexicana en esculturas de origen huasteco y popoloca (Figura 2) en las que no sólo se presentan rasgos estilísticos de deidades nocturnas y de la muerte del panteón mexicano, sino que comparten notablemente ciertos elementos diagnósticos de la representación azteca del Mictlantecuhtli, como las perforaciones del cráneo,



Coatlicue
Labrada en piedra,
cultura mexicana, Museo Nacional
de Antropología, México, D.F.



Cihuateteo
Escultura mexicana en piedra,
Museo Nacional
de Antropología, México, D.F.



Mictlantecuhtli
Modelado y moldeado en cerámica,
cultura mexicana, Museo del Templo
Mayor, México, D.F.



Cabeza de Mictlantecuhtli
Modelada en cerámica,
cultura mexicana, Museo Nacional
de Antropología, México, D.F.



Cabeza de Mictlantecuhtli
En cerámica, cultura huasteca,
Museo Nacional
de Antropología, México, D.F.



Cabeza de Mictlantecuhtli
Procedente de Tehuacán,
México, D.F.

FIGURA 2. Representación de deidades nocturnas del periodo Posclásico (Fotografías: Zulema Ayerín González Gamboa, 2013; cortesía: INAH).

la cara descarnada, los ojos redondeados y los dientes filosos.

Fue con base en los anteriores datos como el estudio iconográfico concluyó que en la elaboración de la escultura cerámica en forma de cráneo procedente de Tehuacán se siguieron para representar al dios de la muerte los patrones generalizados que fueron propios de los grupos que conformaban el Imperio de la Triple Alianza, interpretación que se confirma en su semejanza con el Mictlantecuhtli excavado en la Casa de las Águilas. Por ello, y para distinguir la pieza en estudio, aquí la denominaré Mictlantecuhtli-Popoloca.

Forma y técnica

No es el objeto de este reporte explicar el proceso de restauración al que se sometió el Mictlantecuhtli-Popoloca en el STRC, ENCRyM-INAH, durante 2013. Baste mencionar que las alteraciones más graves del objeto al inicio del tratamiento, que consistían en fragmentación en varias secciones y faltantes diversos, se atendieron mediante intervenciones convencionales de adhesión, y reintegración volumétrica y cromática.⁵

Lo notable, y hasta cierto punto paradójico, es que las alteraciones del artefacto constituyeron una oportunidad para observar detalladamente tanto los acabados como el interior de la pieza, y distinguir huellas y evidencias materiales que sirvieron para plantear una explicación sobre la tecnología de elaboración, aspecto que se abordará enseguida.

De entrada cabe señalar que, en términos generales, el Mictlantecuhtli-Popoloca es resultado de la combinación de dos técnicas de alfarería: por un lado, el moldeado, que se empleó primordialmente para elaborar el cráneo (aunque en él también pueden distinguirse ciertas huellas de modelado), y por otro el modelado, que específicamente sirvió para elaborar las orejas y cuello, cada una de las cuales se caracteriza por una serie de rasgos, a saber:

Moldeado

De la misma manera que otras piezas recuperadas en Tehuacán,⁶ la masa estructural del cráneo del Mictlantecuhtli-Popoloca es producto de la técnica de moldeado.

⁵ Entre los materiales que se utilizaron en su restauración están: para la unión de fragmentos, adhesivo Mowithal B60H; para los resanes volumétricos, pasta de costilla y pasta cerámica pigmentada, y para la reintegración cromática, pigmentos inorgánicos en suspensión con acetona.

⁶ El dominio de la técnica con moldes que se observa en las piezas recuperadas en el sitio arqueológico de Tehuacán, incluso de la pieza en discusión, otro cráneo en cerámica y varios xantiles, sugiere que se desarrolló una tradición basada en el empleo de la técnica de manufactura de moldeado para la elaboración de figuras cerámicas complejas.

La creación de un objeto de gran tamaño y complejidad morfológica como el que me ocupa es, naturalmente, evidencia del perfeccionamiento en el uso de los moldes entre los popolocas, maestría tecnológica que confirman ciertos rasgos, como la simetría del rostro, el acabado superficial idéntico y el grosor homogéneo de la pasta. A simple vista, estos detalles sugerían justamente que en la creación de la parte superior del rostro de la escultura se utilizaron al menos dos moldes, hipótesis que afortunadamente se corroboró al terminar la restauración de la pieza mediante un análisis de rayos X (Figura 3), el cual evidenció la unión de los moldes.

Un aspecto que se ha de destacar es que las observaciones del interior de la obra permiten suponer que el sector parieto-occipital que el sector parieto-occipital de la calavera, así como la mandíbula también se crearon mediante moldes, que generaron un grosor uniforme en la pasta.

Varias culturas a lo largo de Mesoamérica utilizaron ampliamente la técnica de moldeado, desde el periodo Preclásico hasta el Posclásico, principalmente para producir figuras de barro en serie,⁷ la cual, no obstante, no es posible confirmar para el caso específico de la escultura en análisis, ya que aun hoy en día no se han encontrado objetos similares que indiquen una colección serial, aunque los arqueólogos descubrieron, en el mismo contexto del hallazgo del Mictlantecuhtli-Popoloca, otros elaborados a base de moldes. En resumen, la evidencia arqueológica muestra indicios del frecuente empleo del moldeado entre los ceramistas de la región de Tehuacán, técnica que se empleó en combinación con la del modelado.

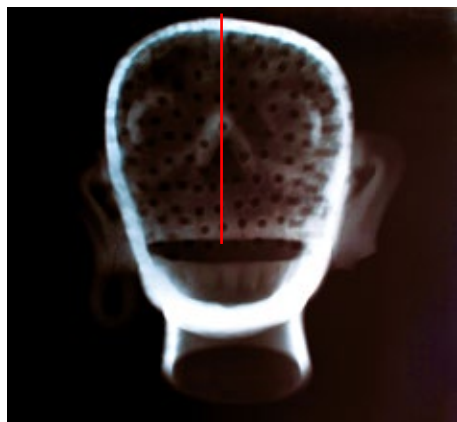
Modelado

La técnica de modelado, de uso extensivo en la tradición cerámica mesoamericana, se aplicó en este caso, como en otras piezas halladas en Tehuacán, para elaborar elementos protuberantes tales como las orejas. La radiografía aportó evidencia sobre la manufactura del cuello del personaje, el cual fue elaborado por medio de rollos,⁸ cuyas huellas no se observaban claramente a simple vista, debido al alisado homogéneo de su exterior y a la rugosidad por el acabado burdo del interior.

La combinación de técnicas de modelado y moldeado en la elaboración de esculturas cerámicas que repre-

⁷ Un buen ejemplo de esto lo constituye la evidencia teotihuacana, en cuyos talleres los alfareros usaban moldes de cerámica para crear figurillas de deidades. Esta producción "fue una de las ramas de la manufactura que mejor caracterizan a Teotihuacan, ya que se distribuyó por muchas regiones de Mesoamérica" (Manzanilla 2001:214).

⁸ Ésta es una de las técnicas del modelado, específicamente para crear una forma mediante cilindros de arcilla, generalmente largos, asimilando cuerdas, y sobreponiéndolos en hileras hasta alcanzar la altura deseada.



Radiografía: David Vega García, ENCRyM, curso de Radiología aplicada al estudio de bienes culturales, 2013.

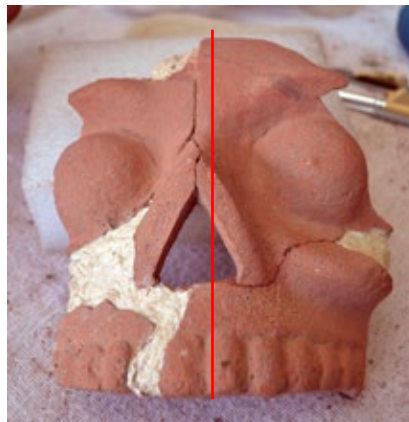


Imagen del rostro en proceso de restauración, en la que puede observarse la fractura en la frente (Fotografía: Zulema Ayerin González Gamboa, 2013).

En la radiografía se observa una línea que divide el rostro superior por la mitad, sugiriendo la posibilidad de constituir el punto de unión de dos moldes (Vega García 2013). Esto podría explicar la fragilidad de esta área, que dio por resultado una fractura observable que se iniciaba en la frente y finalizaba en la nariz.



Radiografía: David Vega García, ENCRyM, curso de Radiología aplicada al estudio de bienes culturales, 2013.

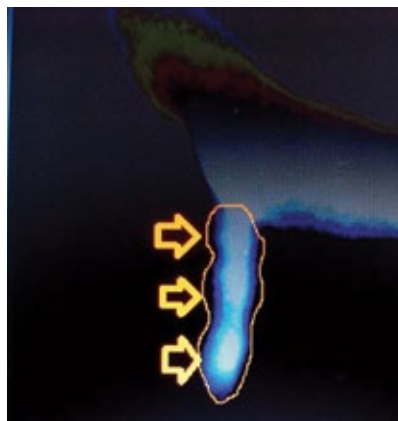


Imagen de detalle y acercamiento (Radiografía: David Vega García ENCRyM curso de Radiología aplicada al estudio de bienes culturales, 2013).

En la imagen de la izquierda pueden observarse una serie de estrías en la base de la cabeza.

En la de la derecha se muestra una pared irregular.

Ambas son señales de la utilización de rollos para la elaboración del cuello.

FIGURA 3. Radiografías de la cabeza del Mictlantecuhtli-Popoloca (Josefina Bautista Martínez y David Vega García, 2013; cortesía: ENCRyM-INAH).

sentan a la muerte no es exclusiva de Tehuacán. Un estudio comparativo basado en la observación⁹ y la consulta bibliográfica de evidencias tecnológicas sobre dos sofisticadas figuras de cuerpo entero que personifican al dios Mictlantecuhtli, recuperadas en las excavaciones de la Casa de las Águilas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan que hoy se exponen en el museo de sitio, Templo Mayor, desvelan una manufactura semejante en ciertas áreas en cuanto a la aplicación de moldes. Durante esta investigación se examinó una de estas piezas,¹⁰ y se ob-

servó que la cabeza y el cuello muestran evidencias de elaboración con modelado, mientras que el rostro y otras aplicaciones en los pies son producto de la técnica de moldeado (Mercado 2000:41). Aunque no se determinó si estas analogías en tecnología cerámica acusan relaciones entre ceramistas mexicas y popolocas, es indiscutible que el Mictlantecuhtli de Tehuacán es una pieza de gran valor tecnológico, ya que es resultado del dominio alcanzado por sus creadores en un proceso de producción y creatividad cerámica muy complejo, sobre cuya construcción se plantea una hipótesis en la siguiente sección.

⁹ Agradezco la disposición y gentileza de la licenciada María Barajas, jefa del Departamento de Restauración del Museo del Templo Mayor (INAH), quien hizo posible realizar esta comparación.

¹⁰ La segunda de estas dos esculturas, que forma parte de la colección del Museo del Templo Mayor (INAH), se encontraba en exposición inter-

nacional al momento de realizar esta investigación, por lo que no me fue posible examinarla.

Tecnología y creatividad: hacia una explicación hipotética de la manufactura

De acuerdo con la investigación realizada, se puede plantear una explicación hipotética de la manufactura del Mictlantecuhtli-Popoloca, que constaría de cinco fases, a seguir:

Moldeado

Para obtener los moldes de la pieza, la figura, en una dimensión ya establecida, se conformó en un material maleable pero resistente a la manipulación (cal, barro, entre otros), en el que quedaron marcados todos sus rasgos distintivos. Sobre esta configuración original se presionaron al menos dos placas de barro frescas, cuya dimensión era suficiente para cubrir completamente la superficie por moldear, con la finalidad de imprimir una imagen en negativo sobre ellas, la cual constituye la naturaleza propiamente dicha del molde. Después de someterse a procesos de cocción y enfriamiento, dichos moldes se prepararon con alguna sustancia antiadherente para recibir el material arcilloso constitutivo (Figura 4).

Posteriormente, se emplearon los moldes para, por medio de presión, dar forma y relieve a placas de barro fresco que eventualmente se conformarían en un sistema de pares simétricos: la cabeza y el rostro final de la pieza, mediante el uso de un sistema de sujeción que

asegurara su unión. Las placas se sometieron a secado controlado hasta alcanzar el estado de vaqueta,¹¹ condición que permitió el retiro de los moldes. Más tarde, se retocó la unión de las placas del molde con el fin de evitar que la línea de contacto se distinguiera a simple vista. La evidencia material en la pieza (huellas dactilares impresas) sugiere que gran parte de la manipulación de la arcilla moldeada se llevó a cabo directamente con las manos (Figura 5), instrumento básico del moldeado.

Modelado

Simultánea o inmediatamente después de haber formado la cabeza, se modelaron por separado tanto el cuello (con rollos) como las orejas (en directo), proceso que generó en estas últimas grosor, longitud y anchura diferenciales. Una vez secas, en estado de vaqueta, estas partes se unieron con barbotina¹² al ensamble derivado del moldeo, tanto para asegurar su adhesión y resistencia mecánica como para dar paso a las siguientes fases de decoración.

¹¹ Estado en el que la arcilla fresca adopta una textura más rígida, al perder 10% de humedad y, por lo tanto, plasticidad.

¹² La barbotina es arcilla húmeda a la cual se le agrega más agua con el fin de crear una pasta líquida que se utiliza como adhesivo y se aplica en ambas superficies del área contactada, en este caso, donde se tocan/juntan el cráneo y las orejas, y la cabeza y el cuello.

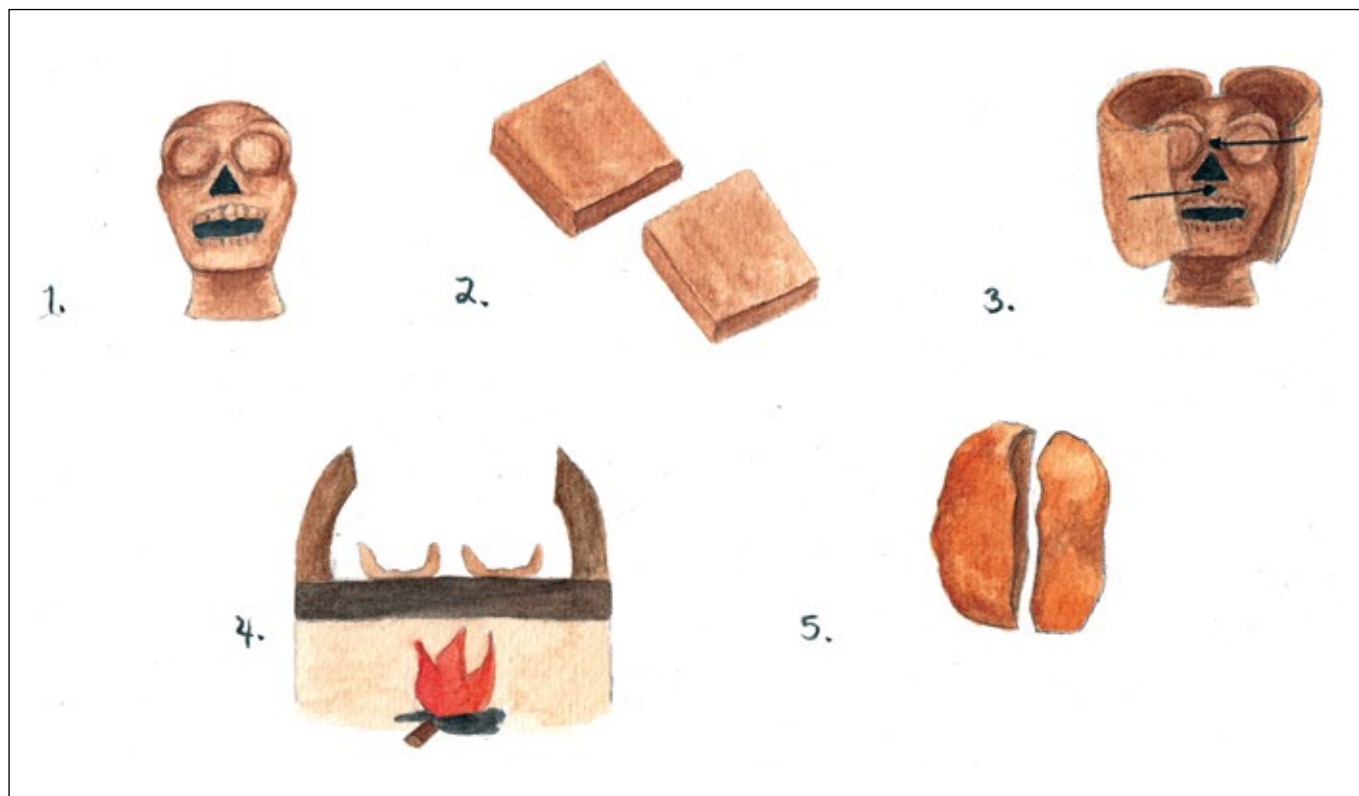


FIGURA 4. Diagrama del proceso de construcción hipotética de la técnica de moldes utilizada (Zulema Ayerín González Gamboa, 2013).

Decoración precocción

La decoración precocción del Mictlantecuhtli-Popoloca deriva de la combinación de diversas herramientas y procedimientos. Por el exceso de arcilla observable en los orificios de las partes superior y trasera de la cabeza se deduce que éstos se elaboraron con algún instrumento cilíndrico de afuera hacia adentro, específicamente cuando la arcilla se encontraba en un estado donde todavía existía humedad pero ya se había adquirido cierta rigidez, lo que evitó deformaciones durante el procedimiento. Fue también en ese estado de semiplasticidad de la arcilla cuando seguramente se realizó el proceso de calado que resultaría en las perforaciones del triángulo de la nariz y

la apertura de la boca, ello mediante la utilización de alguna herramienta cortante, cuyo filo dejó marcas planas (Figura 5).

Cocción

Una vez completado el proceso de decorado, la pieza se llevó a cocción en un horno cerámico tradicional. Cabe señalar que la coloración naranja intensa que la pieza presentaba al momento de su hallazgo arqueológico evidencia que se sometió a condiciones oxidantes propias de hornos abiertos de baja temperatura.¹³

¹³ *Baja temperatura*: no más de 1000 grados centígrados.

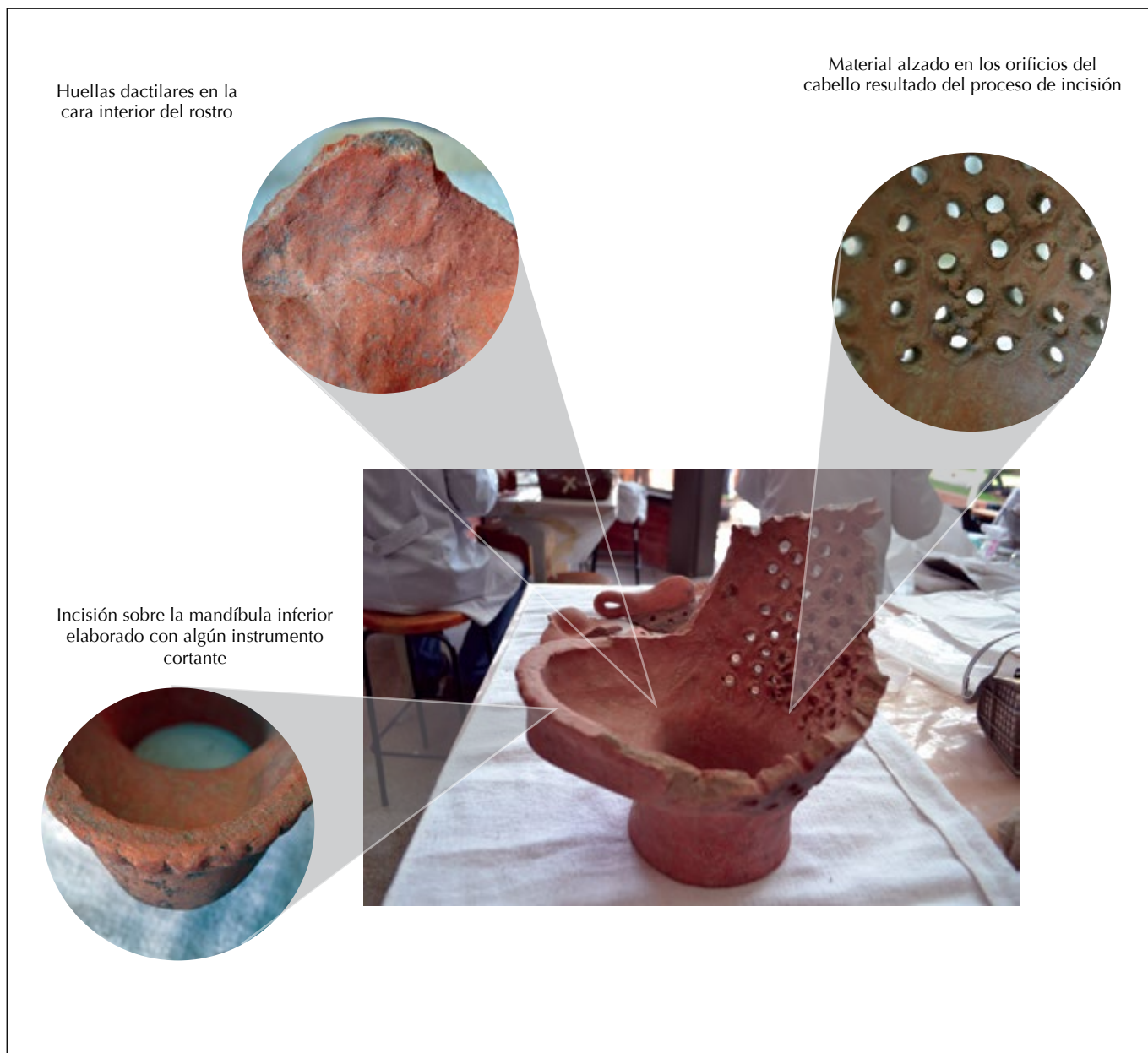


FIGURA 5. Evidencias materiales del proceso de manufactura (Fotografías: Zulema Ayerín González Gamboa, 2013; cortesía: STRC, ENCRyM-INAH).

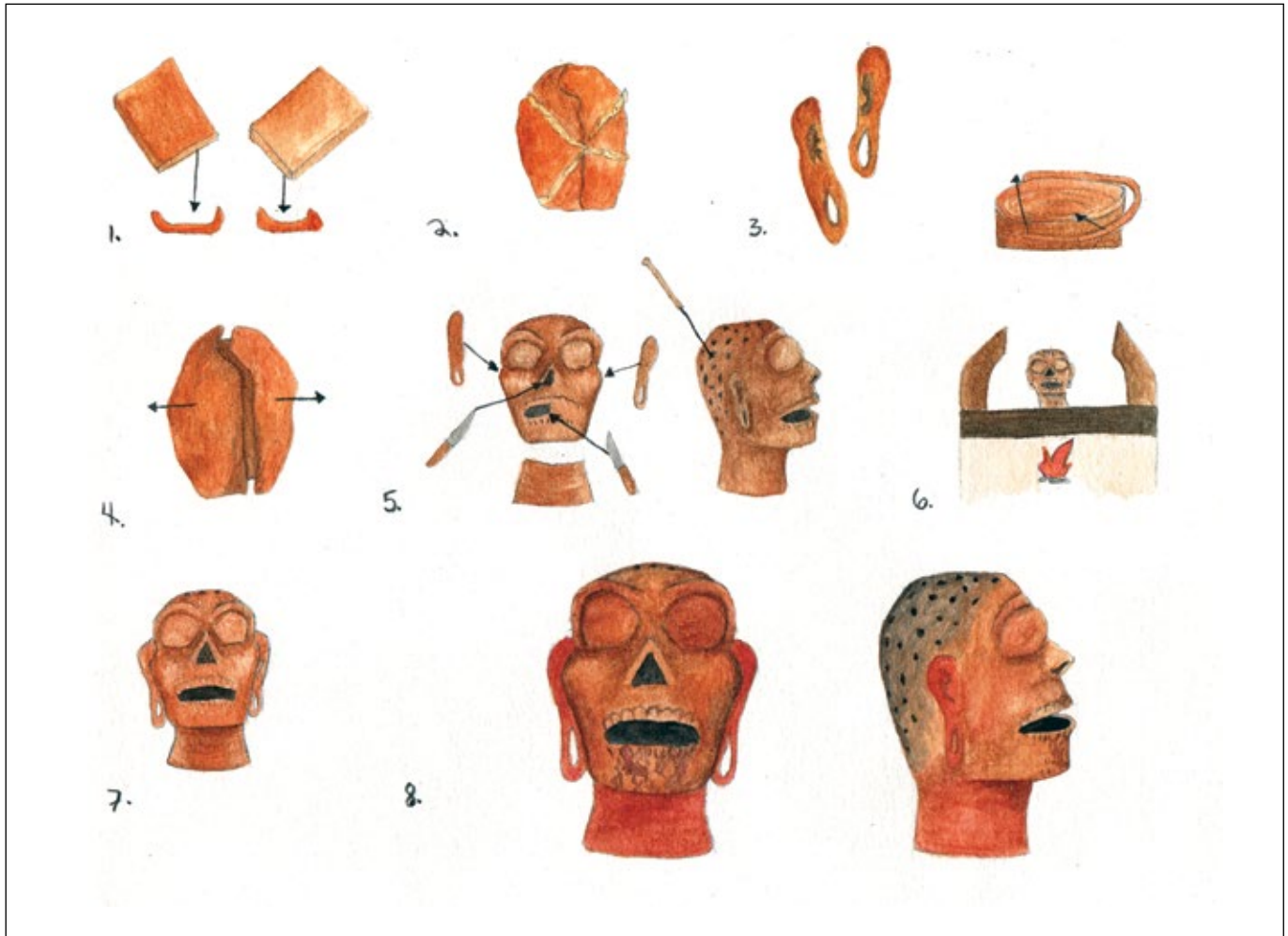


FIGURA 6. Diagrama del proceso hipotético de manufactura de la cabeza y detalles (Zulema Ayerín González Gamboa, 2013).

Decoración poscocción

Después de su cocción, la escultura se decoró con policromía mediante el uso de dos pigmentos inorgánicos: por un lado, rojo —posiblemente hematita—, aplicado a la mandíbula inferior, en el cuello y orejas para aumentar el dramatismo de su aspecto, y, por el otro, negro —quizá de carbón— sobre la región cerebral del cráneo y los orificios, para dar realismo a la apariencia del cabello (Figura 6).

Consideraciones finales

La restauración del Mictlantecuhtli-Popoloca en el STRC, ENCRyM-INAH, no sólo buscó la estabilización de un artefacto prehispánico singular, sino también promovió un análisis para comprender su relevancia arqueológica (Figura 7). La observación pormenorizada de los rasgos y atributos de su materialidad, así como la información arqueológica de su hallazgo, derivaron en una serie de cuestionamientos que llevaron a emprender una investi-

gación sobre su forma, estilo, iconografía, técnica y manufactura. La mirada del restaurador, conjuntamente con apoyos científicos convencionales (petrografía y rayos X), permitió encarar estos cuestionamientos para, por una parte, obtener respuestas y, por la otra, generar nuevas interrogantes.

Entre las últimas resaltan ciertos temas que no pudieron explorarse con el detalle deseado. Por ejemplo, queda por determinar el tema de la influencia estilística de lo mexica sobre la producción material de los pueblos supeditados a su poder político, como los habitantes del valle de Tehuacán, aunque poco se ha discutido la evidencia arqueológica y etnohistórica indicativa de su operación y sus consecuencias, como tampoco se ha analizado a cabalidad su naturaleza, dinámica de ejecución, intensidad e implicaciones; lo cierto es que el Mictlantecuhtli-Popoloca es prueba de una muy clara influencia estilística de la iconografía mexica sobre manifestaciones plásticas producidas localmente en Tehuacán. Resulta, asimismo, un importante ejemplo de la utilización de una clara tradición técnica en su manufactura, que combina



FIGURA 7. Fotografía de final del proceso de restauración del Mictlantecuhtli-Popoloca: a) vista frontal, b) vista posterior (Cortesía: STRC, ENCRyM-INAH, 2013).

el moldeado con el modelado de una forma más sutil que en la obra analizada del Templo Mayor, dato que apoya la negativa de su importación y confirma su producción local. El acercamiento a este objeto nos ha llevado, adicionalmente, a reflexionar más acerca del grado de estandarización en ciertos cánones de representación plástica, como pueden ser los distintivos de los dioses de la muerte en los pueblos mesoamericanos del Posclásico, al menos en la parte nuclear de esta área cultural.

Como se aprecia, se ha abierto una rica vena de investigación y será sólo a partir de un seguimiento académico apoyado por otras disciplinas como se profundizará en el conocimiento de esta pieza cerámica, de su cultura y de sus tiempos. Por lo pronto, la investigación asociada a su restauración servirá como invitación a nuevas inicia-

tivas de indagación que aporten mayor información sobre formas de representación plástica, la interacción e influencias culturales entre grupos culturales mesoamericanos, el papel de los pueblos subordinados del Imperio mexica y sus maneras de conservar sus tradiciones locales de producción material y, finalmente, sobre el uso de moldes en la producción de cerámica por parte de distintos grupos mesoamericanos. Con ello, el ciclo de renovación anunciado por el dios de la muerte adquirirá una nueva vida, donde la restauración seguirá contribuyendo a la arqueología.

Referencias

Caso, Alfonso

1985 *El pueblo del sol*, México, FCE.

Castillo Tejero, Noemí

2013 Comunicación personal, 14 de febrero.

Davies, Nigel

1987 *The Aztec Empire: The Toltec Resurgence*, Norman, University of Oklahoma Press.

Klein, Cecelia F.

1976 *The Face of the Earth: Frontality in Two-dimensional Mesoamerican Art*, Nueva York, Garland.

López Austin, Alfredo

2001 "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda, Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Conaculta/FCE, 47-65.

López Luján, Leonardo y Vida Mercado

1996 "Dos esculturas de Mictlantecuhtli

encontradas en el recinto sagrado de México-Tenochtitlan", *Estudios de Cultura Maya*, 26:41-48, documento electrónico disponible en [<http://www.mesoweb.com/about/articles/Dos-esculturas-de-Mictlantecuhtli.pdf>], consultado el 5 marzo del 2014.

Manzanilla, Linda

2001 "La zona del altiplano central en el Clásico", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (eds.), *Historia antigua de México II*, México, UNAM/INAH/Porrúa, 203-239.

Matos Moctezuma, Eduardo y Leonardo López Luján

1997 *Camino al Mictlan... Museo Templo Mayor: 10 años*, México, INAH.

Mercado, Vida

2000 "Dos esculturas de Mictlantecuhtli, Señor de los Muertos", en María Eugenia Marín Benito (coord.), *Casos de conservación y restauración en el Museo Templo Mayor*, México, INAH, 35-71.

Pasztory, Esther

1983 *Aztec Art*, Nueva York, Harry N. Abrams.

Suárez Pareyón, Laura, Quetzalli Paleo y María de los Ángeles Hernández (coords.)

2013 "Cerámica de Tehuacán, Puebla: informe de las intervenciones de conservación y restauración", mecanoscrito [informe], México, STRC, ENCRyM-INAH.

Vega García, D.

2013 Comunicación personal

Agradecimientos

Agradezco a la licenciada Laura Suárez Pareyón Avelleyra, a la restauradora Quetzalli Paleo González, a la li-

Resumen

Un elemento escultórico de cerámica que representa al dios de la muerte, proveniente de las excavaciones realizadas durante la temporada 2010-2011 en el sitio arqueológico de Tehuacán (Puebla, México), fue objeto —como parte de los procesos de enseñanza-aprendizaje del Seminario-Taller de Restauración de Cerámica de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (STRC, ENCRyM-INAH)— de una investigación que comprendió un análisis sobre su morfología, estilo, iconografía y manufactura, mediante el cual se definieron su procedencia, tecnología y creatividad manufacturera. Este artículo expone la metodología y los resultados obtenidos como una muestra de la forma en que la disciplina de la restauración contribuye a la interpretación del pasado posclásico mesoamericano.

Palabras clave

Mictlantecuhtli; restauración; cerámica; manufactura; iconografía; Tehuacán

Título en inglés: Restoration of a head of Mictlantecuhtli: from iconography to manufacture

Postulado/Submitted 12.08.2013

Aceptado/Accepted 06.03.2014

enciada María de los Ángeles Hernández Cardona (profesoras del STRC, ENCRyM-INAH), y a la licenciada María Barajas (Museo Templo Mayor, INAH), por su invaluable guía y ayuda en el desarrollo de esta investigación. Las radiografías fueron elaboradas por el estudiante de licenciatura en Restauración David Vega García, asesorado por la doctora Josefina Bautista Martínez (DAF-INAH), a quienes debo gratitud, como parte de los procesos de enseñanza-aprendizaje de la ENCRyM-INAH. Asimismo, a la maestra Concepción Obregón (ENCRyM-INAH) le agradezco su apoyo en la estructuración y edición de este artículo.

Abstract

As part of the teaching-learning process, the Seminario-Taller de Restauración de Cerámica (Ceramic Restoration Seminar-Workshop STRC), Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (National School for Conservation, Restoration and Museography, ENCRyM) of the Instituto Nacional de Antropología e Historia (National Anthropology and History Institute, INAH) carried out the research of a ceramic sculpture representing the god of death, excavated during the 2010-2011 season at the archaeological site of Tehuacán (Puebla, México). The investigation included: analysis of the artefact's morphology, style, iconography and manufacture, which in turn led to determine its origin, technology and the creativity involved in its production. This paper describes the methodology and the results of this initiative, an example of how the academic field of restoration contributes to the interpretation of the post-classical Mesoamerican past.

Key words

Mictlantecuhtli; restoration; ceramic; manufacture; iconography; Tehuacán

La labor museológica de la Revolución cubana y el proceso de transformación en la proyección social de los museos en Cuba

Jorge Rolando García Perdigón

Antecedentes

La forma y las funciones del museo han variado sensiblemente en el transcurso de los siglos: se han diversificado tanto su contenido como su misión, funcionamiento y administración. El museo es hoy una institución social de fines y alcances definidos, y representa, de forma general o específica, parte de la cultura e idiosincrasia del grupo social donde se ubica; integra las distintas dimensiones del patrimonio desde lo tangible e intangible, lo cultural y natural, así como sirve de base a las políticas y acciones vinculadas con el desarrollo social y educativo de los pueblos.

Por su parte, la museología representa, define, interpreta y transforma la red teórico-conceptual que sustenta la actividad museística, y se considera una ciencia social que favorece el intercambio dialéctico entre el público y el museo (Desvalles y Mairese 2010:58). Asimismo, de acuerdo con Rivière (1989 en Desvalles y Mairese 2010:57), “la ciencia del museo: [...] estudia su historia y su papel en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento”.

En Cuba, el coleccionismo como acción consciente se inició en el siglo XIX, cuando se desarrolló la economía de plantaciones y, por consecuencia, se consolidó una clase dominante que rigió las actividades económicas y culturales (CNPC 2009:1).

Fueron propiamente el coleccionismo de historia natural, en auge desde mediados del siglo XIX, y las gestiones privadas de cubanos que, en posesión de valiosas piezas de las guerras de 1868 y 1895, deseaban perpetuar la historia de nuestras luchas contra el colonialismo español, los que propiciarían el nacimiento de los primeros museos del país en dicho siglo (CNPC 2009:1).

Con posterioridad, entre 1903 y 1955, por interés de determinadas personalidades que carecían de apoyo oficial, se crearon nueve museos (CNPC 2009:1) (Figura 1).



Fecha	Museo	Lugar	Colecciones
1842	Museo de Historia Natural/ Museo de Ciencias Naturales Felipe Poey	La Habana	Ciencias naturales
13/abril/1874	Museo Biblioteca de Historia Natural de la Real Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana/ Museo de las Ciencias Carlos J. Finlay	La Habana	Ciencias médicas, historia natural, documentos, artes plásticas y decorativas
12/febrero/1899	Museo Biblioteca Municipal de Santiago de Cuba/Museo Provincial Emilio Bacardí Moreau	Santiago de Cuba	Historia, artes plásticas y decorativas, armas, numismática, etnografía arqueología y ciencias naturales
19/marzo/1900	Museo Biblioteca de Cárdenas/ Museo Municipal de Cárdenas Oscar María de Rojas	Cárdenas, Matanzas	Historia, armas, documentos, ciencias naturales, artes plásticas y decorativas
29/junio/1903	Museo Antropológico Montané	La Habana	Arqueología, etnología, cerámica y antropología
23/febrero/1913	Museo Nacional de la República, antecedente del actual Museo Nacional de Bellas Artes	La Habana	Pintura, grabado, escultura, artes funerario y decorativas
28/enero/1925	Museo José Martí/Museo Casa Natal de José Martí	La Habana	Historia y documentos
24/febrero/1933	Museo José M. Espinosa/Museo Municipal Francisco Javier Balmaceda	Remedios, Villa Clara	Historia, armas, artes plásticas, arqueología, documentos
12/diciembre/1937	Museo de Medicina Tropical Carlos J. Finlay	La Habana	Ciencias naturales, documentos y fotografías
1942	Museo de Santiago de Las Vegas, antecedente del Museo Municipal de Boyeros	La Habana	Documentos, historia, artes decorativas y numismática
1944	Museo Finca El Abra	Isla de Pinos	Historia y armas
1955	Museo Árabe: desaparecido	Cabaiguán, Sancti Spíritus	Documentos, mobiliario y armas
23/diciembre/1955	Museo Ignacio Agramonte/Museo Provincial Ignacio Agramonte	Camagüey	Historia, ciencias naturales, pintura y artes decorativas

FIGURA 1. Relación de museos creados en el siglo XIX y la primera década del XX en Cuba.

El triunfo de la Revolución cubana y el desarrollo de una red nacional de museos

Al triunfar la Revolución, en 1959, existían en Cuba apenas 13 museos, que se centraban en reducidos núcleos de la población, a lo que se aunaba la escasez de esfuerzos oficiales por la conservación y el uso del patrimonio (Arjona 2003b:95-96).

Cuando en el Consejo Nacional de Cultura, fundado en 1961 como institución gubernamental encargada de la política de desarrollo cultural del país, empezó a organizarse el programa de trabajo, la parte correspondiente a la actividad de museos, artes plásticas y monumentos se unificó en la Dirección Nacional de Museos y Monumentos, que más tarde se denominaría Dirección de Patrimonio Cultural (DPC) —para cuya conducción se designó a la reconocida ceramista Marta Arjona Pérez—,¹ instancia responsable de alentar la política museológica del país, así como también del rescate y uso adecuado del patrimonio cultural, y de formar especialistas para atender las instituciones culturales en el campo (DPC 1984: 1).

Dije *museos*, pero esas instalaciones eran, más que eso, meros almacenes de objetos en los que se mezclaban materiales de gran valor histórico y cultural con otros cuya utilidad no merecía un lugar de exposición. Aparte de que su “material había permanecido arrumbado en salas y almacenes sin un criterio científico de selección y exhibición, y menos de conservación, por

¹ Marta Arjona Pérez (La Habana, 1923-2006). Dibujante y ceramista. Se destacó por su activa participación en el desarrollo cultural del país, con notables aportes a la creación, interpretación, promoción y organización artísticas. Dedicó su vida a proteger y conservar el patrimonio cultural de la nación; se desempeñó como presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural hasta su fallecimiento. Recibió numerosos reconocimientos y distinciones nacionales e internacionales; fue miembro de honor del ICOMOS y Héroe del Trabajo de la República de Cuba (Rojas 2013:13).

lo que gran cantidad de ellos se encontraban dañados y en peligro de perderse” (Arjona 2003a:69), las concepciones museográficas, cuando las había, eran deficientes: en el montaje de los exponentes primaba el abigarramiento o aglomeración de los objetos, y no existía una organización temática en vitrinas y paneles (Gómez y Martínez 2011:36). A este desorden, producto de la utilización de técnicas desactualizadas que tenían su punto de partida en el siglo XIX, cuando la persona común no solía visitar el museo, habría que agregar la ausencia tanto de estudios sobre las piezas como de un trabajo cultural planificado (Arjona 2003a:74).

Los cambios revolucionarios gestados en Cuba a partir de 1959 dieron origen no sólo a una profunda transformación de la proyección social de la museología, y a la consecuente incentivación del rescate y la conservación de valores históricos, artísticos, documentales y arquitectónicos, sino también, necesariamente, a instituciones museísticas diferentes, con una nueva presentación técnica, científica e ideológica consecuente con los principios de la Revolución. En mi opinión, las masas desposeídas, base social del proceso triunfante, clamaban por verse reflejadas en las vitrinas como ejemplo de lo que fueron y no volverían a ser.

En medio de las grandes transformaciones socioeconómicas del país, en el campo de los museos se aplicó un programa emergente para superar la situación encontrada y trabajar sobre una base; de esta forma, de casas donde se guardaban las reliquias del pasado, aquéllos se convirtieron en centros involucrados en la creación, la comunicación, la transmisión de conocimientos y la preservación de bienes y manifestaciones culturales (Arjona 2003b:96).

La Campaña de Alfabetización emprendida en 1961 constituyó el puntal de la enseñanza y de la política de apertura en el ámbito cultural: era indispensable rescatar y reordenar el patrimonio de la na-

ción mediante la reestructuración de los pocos museos que existían y la creación de instituciones que revalorizaran los bienes culturales y posibilitaran su disfrute (Pupo 2012: 38).

De acuerdo con Arjona (2003a: 73), para llevar a cabo este trabajo se trazaron tres metas fundamentales:

- Reinstalar los museos existentes
- Recuperar el material museable para la instalación de nuevos museos y salvar de la destrucción los bienes culturales abandonados
- Hacer un estudio racional de las características de los bienes en cada provincia para determinar la priorización del trabajo de acuerdo con las posibilidades económicas del país

Así, los museos existentes se empezaron a reestructurar y a restaurar, y a clasificar y reacondicionar sus colecciones; se fue al rescate de nuevos bienes culturales, lo cual fortaleció el proyecto de crear nuevas instituciones en toda la isla; se inició un trabajo metodológico encaminado a la urgente formación de personal especializado en las diferentes disciplinas relacionadas con los museos y a llevar a cabo la transformación necesaria en la imagen que de éstos se ofrecería al público, acorde con las concepciones estéticas y didácticas que se deseaba transmitir (DPC 1984:1).

Esta nueva presentación buscaba, mediante un montaje funcional y documentado, que el espectador descubriera sus antecedentes históricos y aprendiera a valorar tanto su patrimonio como el de otras culturas: con base en la investigación científica y su proyección didáctica, se precisó establecer una verdadera comunicación entre el objeto y el espectador (Arjona 2003b:97). Como institución, el museo debía fincar su actividad en los resultados de estudios científicos, ya que el trabajo de coleccionar no tiene como única finalidad proteger, conservar y exhibir objetos, sino también estudiarlos, por lo que se pensaba que resultaría

imposible transmitirle al espectador la verdadera identidad del material expuesto si se desconocían su procedencia, composición, utilización y el contexto histórico en el cual fue realizado (Arjona 2003b:97).

En el campo de la museología, el país no contaba con antecedente alguno. Los museos cubanos aún distaban mucho de ejercer con efectividad sus cuatro funciones fundamentales, ya generalizadas en el mundo desarrollado occidental: conservación, investigación, educación y acción cultural (Arjona 2003b:95). Ni siquiera el Museo Nacional de la República (MNR), ubicado desde 1954 en el Palacio de Bellas Artes, en La Habana, respondía técnicamente a su condición: no poseía un departamento de investigación, ni almacén, ni taller de restauración; era, simplemente, un edificio donde mostrar exposiciones (Arjona

2003b:96). A causa de la propia naturaleza renovadora del proceso histórico, este museo sufriría profundas modificaciones: como depositario de las colecciones privadas intervenidas por el nuevo gobierno, asistió a un crecimiento tal de sus colecciones que resultó imposible albergar todas las piezas, por lo que en ese momento se decidió mantener en él sólo las pertenecientes a las bellas artes, y distribuir las restantes, conforme a sus tipologías, en otras sedes (Linares 2001:192). Asimismo, se impuso la necesidad de investigarlas científicamente, y, con el conocimiento profundo de éstas, determinar su ubicación definitiva, para lo cual se empezó por organizar un pequeño taller de montaje con personal especializado en historia del arte e historia general, auxiliado por jóvenes que se formaban como arquitectos y dibujantes (Arjona 2003b:96). Adicional-

mente, se creó un taller de restauración que se amplió gradualmente con distintas especialidades: pintura de caballete, estampas, manuscritos, cerámica, metales, tejidos, pieles y otras (Arjona 2003b:96).

Entre 1966 y 1967 se dio inicio al proceso de catalogar e inventariar las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA); con posterioridad, éste procuró el intercambio con centros similares del exterior con la finalidad de adecuarlo a los criterios internacionales de la práctica museológica, para lo que se realizaron nuevos inventarios y se estudiaron diferentes formas de control y de capacitación de los trabajadores (Linares 2001:192).

La restructuración más importante en la historia reciente del MNBA ocurrió en 1996, cuando, con el objeto de extender el espacio expositivo, la presidencia del Consejo de Estado le



FIGURA 2. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana (Cortesía: Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, Cuba).

concedió dos nuevos edificios, con lo que el Palacio de Bellas Artes se destinó exclusivamente a la muestra de arte nacional, incluso con un teatro, un auditorio, una cafetería y una tienda, además del Centro de Documentación “Antonio Rodríguez Morey”, en tanto que las colecciones internacionales se transfirieron al Palacio del Centro Asturiano, emplazado a pocos metros del primero, y en un tercer edificio, Cuartel de Milicias, se ubicaron las actividades administrativas y logísticas (Pupo 2012:50).

El MNBA era, y sigue siendo, el único museo en el país especializado en la historia del arte universal: alberga importantes colecciones, como la de pinturas y esculturas de Europa, que abarca las principales escuelas de ese continente a lo largo de un periodo de tiempo de seis siglos, y la de arte de la Antigüedad con sus tres grandes núcleos: Egipto, Grecia y Roma y, en menor magnitud, núcleos de piezas de los Estados Unidos y América Latina (Pupo 2012:53). La institución mantiene, asimismo, un vasto conjunto de obras de arte cubano. En 2001, después de las profundas reforma y restructuración de los espacios internos, dicho palacio se reabrió al público, con lo que en la actualidad, además de contar con suficiente espacio expositivo y flexibilidad para las actividades museográficas, promueve el desarrollo de una activa vida cultural comunitaria para la promoción de sus colecciones (CNPC 2012:14) (Figura 2).

Por su parte, hasta finales de la década de 1950, la Casa Natal de José Martí sufrió un gran deterioro y el museo prácticamente no funcionaba como tal (Caballero 2003:50). Por primera vez tras el triunfo revolucionario, recibió de técnicos y especialistas de la Comisión Nacional de Monumentos (CNM) una rigurosa inspección general; se trazaron los planos para el montaje y la utilización de todas sus áreas, amén de que se rescataron documentos martianos y algunos muebles que le pertenecieron al poeta, ensayista y educador que

se hallaban dispersos o en manos de particulares (Caballero 2003:50). El 28 de enero de 1963 la institución se volvió a abrir, entonces con el objeto de cumplir el cometido tan soñado por sus primeros promotores: erigirse en un recinto de veneración al maestro y en un centro de enseñanza de su pensamiento (Caballero 2003:52). Aparte de que se ha convertido en uno de los museos más visitados del país, y destaca el considerable número que atraviesa su puerta, con el transcurso del tiempo ha tenido una labor cada vez más intensa en

la comunidad, con un programa de conferencias y charlas históricas en centros de estudio y trabajo, lugares históricos y turísticos, así como con la realización de exposiciones, galas culturales, jornadas de homenaje y la convocatoria a concursos y círculos de interés (Caballero 2003: 53-54). Los especialistas en la vida, acción y obra martianas han realizado, asimismo, valiosas investigaciones acerca del más universal de los cubanos (Caballero 2003:54). En 1997, a raíz de una restauración total del inmueble, cuya finalidad fue preser-



FIGURA 3. Museo Casa Natal de José Martí, La Habana (Cortesía: Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, Cuba).

var en óptimas condiciones sus casi dos siglos de existencia, se llevó a cabo una reevaluación histórica del contenido del museo, se acometió posteriormente un nuevo montaje museográfico, y se le asignaron dos locales anexos para situar una biblioteca, un área de exposiciones y un aula museo (Caballero 2003:54-55) (Figura 3).

En esa misma época también se organizó, investigó e inventarió el patrimonio cultural recuperado por el Estado cubano para ubicarlo en varios museos; con la reorganización emprendida y los bienes adquiridos se procedió a la erección de nuevos recintos museológicos, tanto temáticos como especializados, algunos dedicados al proceso revolucionario y otros a la apreciación de las artes decorativas (Pupo 2012:38) (Figura 4).

Este desarrollo se asentó en antecedentes jurídicos: veinte años antes, en 1977, se habían promulgado dos importantísimas leyes destinadas a la protección y conservación patrimonial (CNPC 2002:13-58; MC 2009:161), a saber:

- *Ley Núm. 1*, de “Protección al Patrimonio Cultural”, del 4 de agosto de 1977, la cual, además de fijar que tiene como objeto la determinación y protección de los bienes que, por su relevancia, integran el patrimonio cultural de la nación, crea el Registro Nacional de Bienes Culturales de la República de Cuba
- *Ley Núm. 2*, de “Monumentos Nacionales y Locales”, del 4 de agosto de 1977, que establece las normas para proteger y conservar aquellos bienes que, por su destacada significación, se declaren monumento nacional o local, y reglamenta la estructura y funcionamiento de la CNM

A éstas le siguieron las referidas al museo (CNPC 2002):

- *Ley Núm. 23*, “De Museos Municipales”, del 18 de mayo de 1979, la que fomenta la creación,

en cada municipio del país, de un museo donde se conserven y muestren, para su conocimiento y estudio, documentos, fotografías u otros objetos relacionados con la historia nacional y local que reflejen las tradiciones del pueblo, sus luchas, hechos y la vida de sus personalidades, así como lo referente a la evolución de su economía, cultura e instituciones

- *Ley Núm. 106*, “Del Sistema de Museos de la República de Cuba”, del 13 de agosto de 2009, la cual regula la organización de dicho sistema como mecanismo de integración para la mejor protección de los bienes culturales patrimoniales y museables que se encuentran en los museos y sus extensiones, así como la creación y extensión de esas instituciones en el territorio nacional

Considero que la labor sistemática de investigación, rescate, protección, conservación, restauración y exhibición del patrimonio cultural emprendida por la Revolución cubana no sólo tuvo el propósito de contribuir a la formación socio-cultural de nuestro pueblo, sino que también permitió crear una red museística que en 1979 alcanzaba 73 instituciones (Arjona 2003a:85).

Creación de los museos municipales y del Sistema Nacional de Museos

La promulgación de la *Ley Núm. 23* (CNPC 2002:58) es expresión manifiesta del anhelo por establecer estrechos vínculos entre el museo y la comunidad (Pérez Ávila 1982). Siguiendo a Arjona (2003a:82), la creación por el Estado cubano de los museos municipales constituyó un decisivo paso en la valorización de su patrimonio local y en el fortalecimiento de la identidad nacional, además de haber significado “para el desarrollo de la museología cubana lo que la campaña de alfabetización para la educación”. En efecto, a partir de este momento, se

inició un importante trabajo de rescate, investigación y conservación de sobresalientes ejemplos de nuestro patrimonio antes dispersos, que pasaron a formar parte de las nuevas instituciones (más de 160 museos municipales) y de sus diversas extensiones en sitios históricos, naturales y monumentos (Pérez Ávila 1982:17), a las que, surgidas en su inmensa mayoría de la adaptación de antiguas edificaciones de valor histórico, arquitectónico o ambiental, se las dotó de aquellos objetos que, donados por la población de cada localidad del país, reflejaban, como plantea la misma ley, las tradiciones del territorio en cuestión, los episodios relevantes de sus luchas, los hechos y la vida de sus personalidades más destacadas en las diversas épocas, así como los acontecimientos relevantes de su economía y cultura (CNPC 2002:58).

Ejemplo de ello es el Museo Municipal de Manzanillo, en la provincia Granma, que fue el primero de su tipo en inaugurarse al amparo de la nueva legislación. En febrero de 1982, la antigua provincia de La Habana, hoy convertida en dos nuevas jurisdicciones: Artemisa y Mayabeque, ya había inaugurado sus 19 museos municipales, con lo que se convertía en la primera demarcación del país en cumplir la mencionada ley (DPC 1989:1). Ya para noviembre de ese año también habían concluido este proceso las provincias de Pinar del Río, Matanzas, Villa Clara y Sancti Spíritus, y la cifra de museos ascendía a 217 (Martínez 2010:299).

El personal que empezó a laborar en estos centros provenía de las ciencias sociales y humanísticas, esto es, no poseía grandes conocimientos museológicos, por lo cual se hizo necesaria la creación de la Escuela de Museología —donde se formaron los primeros museólogos del país—, que en 1986 se fusionó con el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (Cencrem), fundado en 1982 (Arjona 2003a:25). A partir de entonces se instrumentaron cursos teórico-

Fecha	Museo	Lugar	Colecciones
6/septiembre/1959	Museo Histórico, antecedente del Museo Provincial Palacio de Junco	Matanzas	Historia, documentos, arqueología, armas, numismática, artes plásticas y decorativas
12/diciembre/1959	Museo de la Revolución	La Habana	Historia, armas, documentos y numismática
18/mayo/1961	Museo La Isabelica	Santiago de Cuba	Etnografía, antropología, historia y artes decorativas
21/julio/1962	Museo Ernest Hemingway	La Habana	Historia, documentos, armas, artes decorativas, numismática y ciencias naturales
1/mayo/1964	Museo Farmacéutico	Matanzas	Ciencias médicas, documentos y artes decorativas
24/julio/1964	Museo Nacional de Artes Decorativas	La Habana	Artes decorativas y artes plásticas
2/enero/1965	Museo Napoleónico	La Habana	Historia, armas, documentos, artes plásticas y decorativas
23/julio/1965	Museo Granjita Siboney	Santiago de Cuba	Historia, armas y documentos
25/julio/1967	Museo Histórico 26 de Julio	Santiago de Cuba	Historia, armas, documentos y numismática
10/octubre/1967	Museo de Arte Colonial	Sancti Spíritus	Artes decorativas, mobiliario y arqueología
18/octubre/1968	Museo de la Ciudad	La Habana	Historia, armas, documentos, artes plásticas y decorativas
25/julio/1972	Museo de Ambiente Cubano	Gibara, Holguín	Artes decorativas, pintura e historia
26/mayo/1974	Museo Romántico	Trinidad, Sancti Spíritus	Artes decorativas, artes plásticas y mobiliario

FIGURA 4. Relación de los primeros museos creados por el gobierno revolucionario.

prácticos y de posgrado en las diferentes especialidades que abarca la preparación de profesionales en patrimonio cultural, lo cual constituyó, hasta hace muy poco tiempo, el único medio de especialización en ese campo en Cuba (Pupo 2012:40). A dichos cursos se sumó el personal

tanto de los órganos y organismos de la administración central del Estado como de instituciones u organizaciones sociales interesadas en crear museos (Pupo 2012:41).

La nueva forma de mostrar las exposiciones y restaurar las colecciones sería concomitante tanto al

surgimiento de talleres de montaje y restauración, para lo que se recibió ayuda técnica de los entonces países socialistas de Europa y de la UNESCO, como a la formación de especialistas mediante un programa de becas y cursos disponible tanto en el país como en el extranjero (Arjona

2003b:96). En tal sentido es loable subrayar que, en mi opinión, el respaldo recibido de la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) no fue obstáculo para generar una concepción museológica y museográfica propia, acorde con las condiciones concretas de nuestros museos y colecciones.

En la década de los ochenta, la DPC, de conjunto con el Cencrem, elaboró y puso en práctica diferentes instrucciones metodológicas para la organización del trabajo museológico. En 1989 se publicó el llamado Sistema de documentación de museos de Cuba, en el cual se establecieron los controles necesarios para un correcto ordenamiento de los documentos en las instituciones museables (MC 2012). Los museos, entonces, además de exhibir los materiales relacionados con la historia de la región, se convirtieron en centros de investigación y promoción de la cultura, irradiando su actividad a las escuelas (Figura 5), urbanas y rurales, con el apoyo de los museos móviles, la realización de exposiciones monográficas sobre diferentes temas y las muestras itinerantes con galerías de reproducciones de arte universal (Arjona 2003a:77). La integración de los museos al Sistema Nacional de Enseñanza cobró especial importancia en materias como geografía, biología, arte e historia: en particular la asignatura de historia de Cuba constituye el ejemplo más generalizado, pues por medio de su impartición todos los niveles de enseñanza apreciarían el acontecer histórico distintivo de la localidad en estas instituciones territoriales (Gómez y Martínez 2011:66). No obstante estas innovaciones, mi investigación desvela que en los montajes expositivos aún primaba el exceso en la utilización de paneles y vitrinas, así como la repetición de los mismos sucesos en todos los lugares, sin tener en cuenta las características específicas de cada uno.

Concurro con Gómez y Martínez (2011:66) en evaluar como positiva la repercusión que los museos

municipales han tenido en la vida sociocultural del país, ello debido a su trabajo riguroso y sistemático en la elevación cultural de la población por medio de las numerosas actividades diseñadas para el disfrute y enseñanza de la comunidad, esto es, del público habitual con que cuenta cada uno de los espacios fijos creados con tales propósitos; además, han estado vinculados con la formación político-ideológica y patriótico-militar de las nuevas generaciones, labor en la que se han obtenido excelentes resultados y que ha conformado activos centros comunitarios.

De acuerdo con Arjona (2003a: 41), en la década de 1970 la situación general de los museos de la región latinoamericana y caribeña reflejaba la realidad de su cultura, si bien la cubana era un poco distante. En el preámbulo de los estatutos para la constitución de la Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe, aprobados en la reunión de Villa de Leiva en 1978, se expuso, como características notorias: la dependencia cultural, la dificultad de comunicación entre nuestros países, la importación de modelos externos, la pérdida de valores culturales propios y la ausencia de profesionalismo (UMLC 1978). Se reconoció que para el desarrollo integral y la acción eficaz de las instituciones museísticas era necesaria una gestión que, a más de incidir hondamente en la comunidad, se fundiera en una concepción amplia y dinámica de la cultura (Arjona Pérez 2003:41). Luego para rescatar las singularidades culturales de estos pueblos por medio de los museos se requería restablecer los valores perdidos y recuperar la verdad histórica, oculta en las sombras creadas por la penetración cultural ejercida por el neocolonialismo (UMLC 1978).

Ya los documentos producidos en 1972 durante la Mesa Redonda de Santiago de Chile habían tenido efectos teóricos y prácticos (Ibermuseos 2013): los especialistas de la museología asumieron los desafíos de pensar y emprender acciones de

una museología popular y comunitaria que actuara sobre el patrimonio, y lo considerara agente de mediación. México, Colombia y Brasil fueron algunos de los países latinoamericanos que en este aspecto empezaron a superar las limitaciones de comunicación con los pobladores (Arjona 2003a:44).

En México destacaba el plan la Casa del Museo, donde en pequeños museos creados en comunidades urbanas o rurales se analizaban problemas vinculados directamente con la población, además de temas de interés histórico y sociocultural, lo que lograba una activa participación de la gente (García 1975:71-77). El Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia, se entregó a una importante labor de difusión de las artes visuales de América Latina y el Caribe, al ofrecer a los creadores de estos países los medios adecuados para confrontar sus obras con la problemática cultural en que se desenvuelven (Quintero 2013:s.p). De Brasil habría que destacar “el trabajo de Waldisa Russio, innovador, osado e inspirador de una museología popular, políticamente vinculada y comprometida con los procesos de transformación social” (MDA 2007:51).

En Cuba, la DRP desapareció en 1995 para dar paso al Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC), institución rectora dentro del Ministerio de Cultura (MC) para la conservación del patrimonio cultural y la atención metodológica a los museos (MC 1995:1-2). Pese a la disminución de los recursos humanos y financieros a causa del “periodo especial”, en la década de 1990 y los primeros años del siglo XXI, surgieron nuevos museos en el país (Pupo 2012:43); se acrecentaron las técnicas museográficas: actualmente los montajes museográficos se hacen más ligeros en cuanto a la utilización de paneles y vitrinas, además de que se emplearon novedosos sistemas de iluminación; el desarrollo de los servicios informáticos favoreció el perfeccionamiento de los controles tanto de clasificación como de

los bienes en el Sistema de Inventario del Patrimonio Cultural y Natural, y se generalizaron las presentaciones multimedia especializadas (Arjona 2003a:94). Asimismo, se desplegó el sistema de aulas museo en numerosas instituciones museales, donde, con alumnos de quinto y sexto grados de la enseñanza primaria, se articulan programas culturales que los adentran en temas específicos de la historia local; aquí sobresalen provincias como Santiago de Cuba, Guantánamo y La Habana, esta última con las aulas existentes en los museos pertenecientes a la Oficina del Historiador de la Ciudad (CNPC 2012).

La existencia de una gran cantidad de instituciones museales, subordinadas tanto al MC como a otros organismos, propició la organización del Sistema Nacional de Museos (SNM) como mecanismo de integración, mediante la *Ley Núm. 106* (MC 2009), en la que el CNPC-MC se define como la organización que ejerce la dirección normativa y metodológica de la actividad museológica, y el funcionamiento del SNM quedó integrado por las instituciones nacionales, específicas, provinciales y municipales que, por la naturaleza de sus colecciones, fuesen generales y especializadas en arte, historia, arqueología, ciencias naturales, ciencia y tecnología, etnografía, antropología y otras especialidades (MC 2009:162).

Consideraciones finales: la programación cultural como base de la socialización del patrimonio

Una vez que se ha recorrido el devenir histórico de los museos en Cuba, particularmente en relación con algunos aspectos de su proyección social, quisiera ofrecer algunas ideas propias a manera de consideraciones finales.

Es mi convicción que para la ejecución de las funciones de preservación del patrimonio cultural y natural de nuestro país son esenciales: la participación activa de la comunidad, el vínculo con institu-



FIGURA 5. Visita dirigida con estudiantes a un museo (Cortesía: Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, Cuba).

ciones docentes y científicas, organismos y otras entidades, así como la movilización social en torno de la salvaguardia de aquello que nos identifica y nos da sentido de pertenencia como nación. Por tanto, la labor cultural y comunicativa en los museos debiera comprender todas aquellas acciones que estas instituciones desarrollan para, en todos los espacios posibles, se establezcan nexos culturales y educativos con el público. Asimismo, como lo indica el MC (2009:794) se debe procurar el desarrollo de:

[...] una labor educativa, continua y sistemática para lograr el interés de la población y en especial de los niños y jóvenes, en la apreciación, conocimiento y protección de los bienes del Patrimonio Cultural en su concepto más amplio, no sólo en lo referido a la historia de la localidad, sino incluyendo sus tradiciones, etnografía, flora y fauna, geografía del territorio y la cultura en todas sus manifestaciones (Figura 5).

En consecuencia, mi planteamiento es que las actividades educativas de los museos deben perseguir una finalidad básica: que el visitante aprenda saberes, lo cual significa que es imprescindible potenciar la enseñanza-aprendizaje a través de los medios de la museología. Asimismo, considero que, para lograr estos objetivos, el museo requiere reconfigurar su papel ante la comunidad: a través de acciones multifacéticas e instrumentos de sensibilización, educación y recreación, esta institución puede convertirse en un verdadero agente de cambio social, que no sólo atienda a sus públicos, sino que participe en la formación de la ciudadanía. Adquirir tal papel no será sencillo; no obstante, propongo algunas pautas para la reformulación de la vocación socio-cultural del museo, a seguir:

Reformular las funciones básicas del museo, de manera que sus actividades de coleccionismo, investigación, conservación y presentación se dirijan a situar a los elementos

del patrimonio cultural-natural como el fundamento de su quehacer educativo y del rescate de identidades socio-culturales.

Replantear a la museografía no sólo desde las colecciones que posee el museo, sino también integrando a todas las ciencias que estudian al ser humano y la sociedad —particularmente la antropología y la sociología— y manteniendo a la vista que su punto de partida es el público.

Rearticular al museo de acuerdo con las necesidades, intereses, gustos y expectativas de sus visitantes desde una perspectiva dinámica, empleando novedosas técnicas de enseñanza —especialmente aquellas que impliquen el uso de medios audiovisuales que llamen a la participación activa del público, ya sea como individuo o colectividad—, a partir de una retroalimentación constante y en coordinación con los centros culturales, educacionales, de salud, científicos y otras organizaciones que sean relevantes en la vida social.

Consolidar la acción social del museo a través de la programación de actividades que, de acuerdo con su contenido, pueden ser categorizadas en tres grupos: *caracterizadas*, *complementarias* y *conmemorativas*. Las primeras se refieren a aquellas que expresan los resultados de las investigaciones desarrolladas por los museos e incluyen la totalidad del quehacer propio de tales instituciones (visitas dirigidas, exposiciones transitorias vinculadas con las colecciones, conferencias, charlas, concursos, actos científicos, círculos de interés, cursos, talleres, entre otras tareas relacionadas con la museología, la historia, los monumentos y el patrimonio en general). Las *complementarias* corresponden las que esencialmente se articulan a partir de un determinado contenido artístico o literario con el fin de insertarse en las instituciones en la dinámica cultural del territorio donde se ubican (recitales, conciertos, presentaciones de teatro, danza, actividades literarias, exposiciones de artes plásticas, do-

documentales, etcétera). Las *conmemorativas*, por último, tienen el propósito de recordar fechas importantes, ya de la historia y la cultura nacional y local: tales como la fundación de una ciudad, poblado o museo, días internacionales de los Museos, de los Monumentos, del Medio Ambiente, de la Diversidad Cultural, entre otras.

Para finalizar, cabe señalar que en la actualidad la programación cultural que emprende el SNM en Cuba es vasta y diversa: muestra un elevado número de actividades dirigidas a la comunidad, y particularmente a los estudiantes, las cuales se planifican y aprueban en los talleres de programación cultural mensual en provincias y municipios, para responder a las prioridades de las metas de trabajo en materia de animación museal. Los visitantes a más de 300 museos que posee hoy nuestro país sobrepasan 7 millones de personas, cifra muy superior si la comparamos con 2 500 individuos que visitaron las existentes en 1958 (SNM 2012). Ello, en mi opinión, es indicativo de que el proceso revolucionario cubano convirtió sus instituciones museos en centros de educación permanente, en representantes de las identidades y tradiciones locales, así como en agentes sociales y culturales con un propósito de servicio a la comunidad que pertenecen.

Referencias

AA.VV.

1983 *Museo Emilio Bacardí*, Editorial Oriente.

Álvarez Blanco, Ernesto

2001 *Oscar María de Rojas*, Matanzas, Ediciones Matanzas.

Arjona Pérez, Marta

2003a *Patrimonio cultural e identidad*, La Habana, Ediciones Boloña.

2003b *Recuento*, La Habana, Ediciones Pontón Caribe.

Caballero, Armando

2003 *La Casa Natal de José Martí. Breve historia del inmueble y del museo*, La Habana, Ediciones Boloña.

CNPC

2002 *Protección del Patrimonio Cultu-*

ral. Compilación de textos legislativos, La Habana, Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC), Ministerio de Cultura.

2009 *Manual sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC)*, Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC), Ministerio de Cultura.

2012 *Sistema de información estadística. Indicadores seleccionados sobre museos e instituciones conexas. Tabla de consolidación y registro primario*, La Habana, Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC), Ministerio de Cultura.

Desvallées, André y Francois Mairesse

2010 *Conceptos claves de museología*, Londres, ICOM, documento electrónico disponible en [http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf], consultado el 15 de marzo de 2013.

DPC

1984 *Los museos en Cuba 1984*, La Habana, Dirección de Patrimonio Cultural (DPC), Ministerio de Cultura.

1989 *Guía de los museos de La Habana*, La Habana, Dirección de Patrimonio Cultural (DPC), Ministerio de Cultura.

García, C.

1975 "La Casa del Museo, México, D.F.", *Museum International* 27:71-77.

Gómez Iglesias, David y Marlene Martínez Pupo

2011 *Holguín coleccionismo y museos*, Holguín, Ediciones La Mezquita. Ibermuseos

2013 [1972] *Mesa Redonda de Santiago de Chile*, Brasilia, Programa Ibermuseos, Brasilia.

ICOM

2006. *Código de deontología para los museos*, Londres, International Council of Museums (ICOM), documento electrónico disponible en [http://archives.icom.museum/codigo.html], consultado el 15 de marzo de 2013.

León, A.

1995 *El museo: teoría, praxis y utopía*, México, Cátedra-Cuadernos Arte.

Linares, José

1994 *Museo, arquitectura y museogra-*

fía, La Habana, Fondo de Desarrollo de la Cultura, Ministerio de Cultura.
2001 *El Museo Nacional de Bellas Artes. Historia de un proyecto*, La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado.

Martínez Carmona, Urbano

2010 *El coleccionismo en Matanzas*, La Habana, Ediciones Matanzas.

MC

1989 Sistema de documentación de museos en Cuba, mecanoscrito, La Habana, Ministerio de Cultura (MC).

1995 "Resolución No. 73/1995", La Habana, Ministerio de Cultura (MC).

2009 "Ley No. 106/2009", *Gaceta Oficial de la República de Cuba*, La Habana, Ministerio de Cultura (MC).

2013 "Decreto No. 312/2013",

Gaceta Oficial de la República de Cuba, La Habana, Ministerio de Cultura (MC).

MDA

2007 *Política Nacional de Museus*, Brasil, Ministério da Cultura (MDA)

Pérez Ávila, Antonio

1982 "Información general sobre el trabajo desarrollado en la creación de los museos municipales y experiencias fundamentales", mimeografía, La Habana, Archivo del Ministerio de Cultura.

Pupo, Nerys

2012 *Vamos a museos, sitios y monumentos*, La Habana, Editorial de la Mujer.

Quintero, Pilar

2013 "Pasado y presente de una ilu-

sión: el Museo de Arte Moderno de Bogotá", *Esféra Pública*, publicado el 13 de mayo, documento electrónico disponible en [<http://esferapublica.org/nfblog/?p=59787>], consultado en marzo del 2014.

Rojas, M.

2013 "Marta Arjona Pérez, su otra manera de crear", *Granma*, 17 de mayo, documento electrónico disponible en [<http://www.granma.cu/granmad/2013/05/17/cultura/artic01.html>], consultado en febrero del 2014.

UMLC

1978 "Acta de constitución de la Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe", Villa de Leiva, Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe (UMLC).

Resumen

El nacimiento de los primeros museos en Cuba se hizo posible, gracias al coleccionismo de historia natural desarrollado desde mediados del siglo XIX y a las gestiones privadas, de valiosas piezas de las guerras por la independencia de ese país. El proceso social que derivó con el triunfo de la Revolución, en 1959, dio inicio a una profunda transformación en la proyección social de la museología en Cuba, e incentivó el rescate y conservación de valores históricos, artísticos, documentales y arquitectónicos, que hicieron necesario el surgimiento de instituciones museísticas con una nueva presentación técnica e ideológica y su correspondiente respaldo jurídico, las cuales se convirtieron, de este modo, en centros de educación permanente, en contribuyentes a la solución de los problemas sociales y culturales heredados del pasado, así como en instructoras de las nuevas generaciones de cubanos. Este reporte analiza este proceso histórico para proponer algunas reflexiones sobre el presente y futuro de los museos en Cuba.

Palabras clave

museo; colección; museología; socialización; programación cultural

Abstract

The birth of the first Cuban museums was only possible thanks to the natural history collections developed since the second half of the nineteenth century, along with private endeavor of valuable objects from the independence wars of the country. The social process derived from the triumph of the Cuban Revolution in 1959 started a deep transformation of the social projection of museology and triggered the recovery and conservation of historical, artistic, documentary and architectural values, leading to the creation of new museums. These institutions with a fresh technical and ideological presentation and its corresponding legal support, turned out to be, in this way, permanent centers for education, helping to solve the social and cultural problems inherited from the past, as well as instructors of the new generations of Cuban citizens. This paper analyzes this historical process in order to introduce some reflections about the present and future of the museums in Cuba.

Key words

museum; collection; museology; socialization; cultural programming

Título en inglés: The museological work of the Cuban Revolution and the transformation process in the social outreach of the museums in Cuba

Postulado/Submitted 28.06.2013

Aceptado/Accepted 27.01.2014



Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (Ladipa): una perspectiva a ocho años de su gestación

Rodrigo Esparza López
Paulina Machuca Chávez

Desde que lo fundó el doctor Luis González y González, el Colegio de Michoacán (Colmich), México, se ha caracterizado por contar con una estructura que trasciende el arquetipo de los centros de investigación en estudios sociales. El establecimiento mismo del colegio, en 1979 en la ciudad de Zamora, Michoacán, conllevó un doble desafío que don Luis González tenía muy claro: por un lado, atender la necesidad de crear focos de desarrollo académico en provincia y, por el otro, mantener la absoluta independencia intelectual del estado, sin dogmatismos metodológicos ni partidarismos ideológicos. El Colmich fue pionero en la conformación de posgrados de alto desempeño fuera de las grandes ciudades y modelo de otros centros de investigación, como lo son ahora los colegios de la Frontera Norte, de Sonora, de Jalisco, por citar sólo algunos.

Al margen de este comienzo, en 2001 se erigió el Centro de Estudios Arqueológicos (CEQ) del propio colegio, hospedado en una vieja casona del centro de La Piedad, Michoacán, con lo cual se inscribió una nueva historia para la institución: la de investigar, difundir y divulgar el patrimonio arqueológico de México, por lo que este centro ha tenido desde su origen la visión de llevar a cabo estudios multidisciplinarios con miras a la conservación y la restauración de materiales arqueológicos de amplio valor cultural. Fue así como en 2002 se tuvieron acercamientos y convenios de colaboración con instituciones de las ciencias duras, en especial con aquellas que ya desarrollaban el análisis de materiales arqueológicos mediante técnicas nucleares o convencionales, como los de obsidianas y cerámicas, en el Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares (ININ), o los de metales, en el Instituto de Física de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Por su parte, en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM y Cartodata (empresa privada de fotografía aérea) se realizaron prospecciones de superficie a través de georradars, fotografía satelital, cartografía 3D y ortofotografía, con el objetivo de dotar a la maestría en arqueología del Colmich de herramientas científicas a través de la arqueometría.¹ Además, también en el

¹ El término *arqueometría* nace, tomado de la revista inglesa del mismo nombre, en 1958, y se refiere al estudio y análisis de materiales arqueológicos mediante técnicas modernas, incluidas la

2002, en el colegio se impartió el primer taller sobre técnicas nucleares y convencionales aplicadas al patrimonio cultural, cuyos resultados se editaron en 2005 en el primer libro sobre arqueometría (Esparza López y Cárdenas García 2005).

Con estos antecedentes, en 2006 el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) aprobó el proyecto Caracterización de pigmentos en cerámicas, restos óseos y alimenticios de muestras arqueológicas de los sitios Guachimontones, Loma Alta y Palacio de Ocomo, con lo que se adquirió un microscopio electrónico de barrido (MEB) de última generación con dos espectrómetros adosados, uno de EDX y otro de XRF, es decir, a grandes rasgos, un equipo único en su tipo en el ámbito nacional. Que aparatos y dispositivos de esta naturaleza hayan llegado a una institución orientada al estudio en ciencias sociales y humanidades significó un reto administrativo y de operación que, en su momento, fue incluso controversial, y sirvió para impulsar un proyecto para crear un Laboratorio de Arqueometría del Colmich que generara un puente de comunicación entre las llamadas *ciencias duras* y los diferentes campos de las ciencias sociales para entender ciertos fenómenos que no se podían explicar sin el debido acercamiento científico y tecnológico (Figura 1).

Como resultado de estos primeros esfuerzos, se publicaron varios artículos y capítulos de libros, y se organizaron foros, seminarios y talleres de uso, entre los que cabe destacar el Seminario-Taller Latinoamericano de Arqueometría, llevado a cabo en las propias instalaciones de La Piedad en 2009 con participantes de ocho países, cuyas memorias saldrán a la luz en 2014. Este acontecimiento académico abrió, a su vez, la posibilidad de crear una red latinoamericana de laboratorios de investigación en materiales patrimoniales en cada uno de los países representados, y desde 2010 el Colmich es coorganizador del Simposio Nacional sobre los Avances y Perspectivas de la Arqueometría en México.

A partir de 2009, se formalizó la construcción de un laboratorio encaminado a atender un mayor número de necesidades que van más allá de la arqueometría. En esta nueva etapa se planteó la creación de un laboratorio que tuviera al patrimonio como eje y a la sociedad como sustento, proyecto que incluía desde la adecuación de las instalaciones hasta la reorientación del uso del MEB para el análisis, diagnóstico e investigación de la producción artística mexicana. En otras palabras, se concibió como un laboratorio analítico que ofreciera a la investigación histórica del arte y a la preservación del patrimonio artístico una base objetiva, sistemática y confiable para la optimización de sus quehaceres. En un primer momento designado como Laboratorio de Análisis y Diagnóstico de Bienes del Patrimonio Cultural, se convirtió en el Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (Ladipa),

datación, la caracterización, la prospección y la simulación en computadora, entre otras.



FIGURA 1. Santa Bárbara, madera policromada y estofada, siglo XVIII (Fotografía: Diego Quintero, 2013; cortesía: Ladipa-Colmich).

su nombre actual, una de cuyas metas originales consistió en diseñar y poner en práctica una metodología analítica que reuniera diferentes perfiles de pruebas para distintos materiales, y con ello brindara, además de soluciones correctivas dentro de los estándares internacionales en materia de conservación, políticas preventivas para la preservación del patrimonio artístico nacional. Si bien el proyecto innovador de Ladipa giraba alrededor del MEB, se visualizaba cada vez más la necesidad de dotar al laboratorio de mayor infraestructura científica y tecnológica con que complementar y fortalecer su potencial analítico. Dichos esfuerzos cristalizaron en 2012, cuando, gracias a un generoso apoyo del Conacyt, se adquirieron equipos de alta tecnología que hoy en día lo posicionan como uno de los laboratorios en microscopía y espectrometría infrarroja y de masas más completos del país (Figura 2).

Ladipa se une, entonces, a una estrecha pero importante lista de laboratorios dedicados al estudio del patrimonio cultural en México, como el de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, los del Instituto Nacional de Antropología e His-

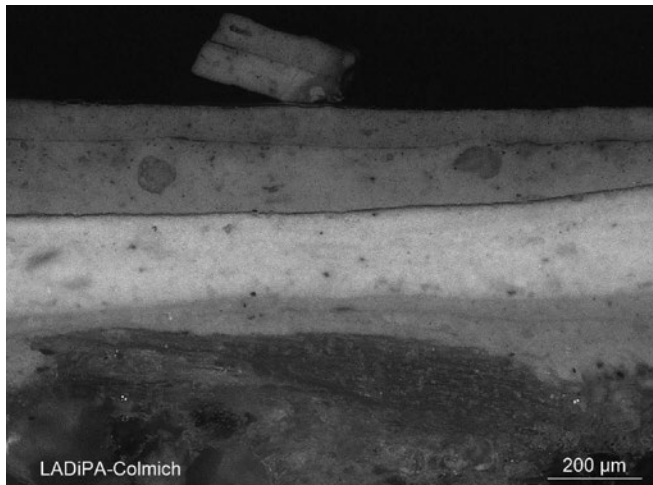


FIGURA 2. Escultura, siglo XVII. Estratigrafía por microscopía óptica de luz polarizada (Fotografía: Mirta Insaurralde, 2013; cortesía Ladipa-Colmich).

toria (INAH) y de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM-INAH), así como del ININ. Una oportunidad que se ha abierto para Ladipa es la oferta de servicios científicos y tecnológicos para el estudio y conservación del patrimonio cultural a usuarios tanto de instituciones públicas como privadas, con resultados altamente confiables en un tiempo de respuesta muy corto.

Ladipa cuenta con dos líneas de generación y aplicación del conocimiento (LGAC), que marcan el carácter multidisciplinario del laboratorio: Patrimonio cultural material y Patrimonio natural. En ambas se concentra el espíritu de Ladipa, a saber: incidir de manera responsable en el manejo del patrimonio nacional.

La LGAC Patrimonio cultural material se ha orientado al estudio científico de los materiales constitutivos y tecnologías de factura de bienes culturales de diferentes épocas. En los dos años recientes se ha enfocado en poner a punto sus metodologías, con el fin de ofrecer servicios altamente confiables, como: registro fotográfico y reflectografía infrarroja de pinturas de caballete y esculturas; estudio de secciones estratigráficas de pintura rupestre, mural, de caballete y escultura policromada mediante microscopía óptica y electrónica de barrido; identificación elemental de muestras procedentes de pintura, morteros, objetos metálicos, cerámica y material pétreo mediante MEB-EDX-FRX y FRX portátil, así como de fibras textiles y papeleras. Dos casos de éxito dentro de la LGAC Patrimonio cultural material son, por una parte, el estudio y conservación del acervo escultórico del exconvento franciscano de Tzintzuntzan, mediante los cuales se registraron y estudiaron 21 esculturas del periodo virreinal (siglos XVI al XVIII) que estaban en grave riesgo, debido a las precarias condiciones en que se encontraban. Por la otra, se realizó el proyecto de estudio y restauración de la escultura ligera denominada *Santo Cristo del Per-*

dón, del templo de San Agustín, de Jacona, Michoacán, logros que han sido posibles gracias a la alianza, ya consolidada, entre Ladipa y la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO).

Por su parte, la LGAC Patrimonio natural avanza firmemente hacia su fortalecimiento, al poner en marcha sus protocolos de validación para servicios de análisis de suelo, agua y tejido vegetal que, desde hace dos años, atienden las necesidades de la producción agrícola local y regional, además de que en un mediano plazo su potencial analítico permitirá desarrollar metodologías confiables para la detección de plaguicidas, un servicio ampliamente demandado por los sectores exportadores de Michoacán y sus alrededores.

Los resultados de proyectos de investigación se han difundido en publicaciones científicas, entre ellas, *El maque o laca mexicana* (Acuña 2012) y el *Manual de radiología* (Bautista e Insaurralde 2013). También se han realizado estudios de materiales arqueológicos en obsidiana —propriadamente, raspadores y puntas de proyectil—, con el propósito de estudiar su procedencia y las huellas de uso (Esparza López 2010).

Durante 2013, Ladipa se ha dedicado a afianzar sus vínculos con los diversos centros de estudios del Colmich y externos: con el CEQ, se ha impartido la materia de Arqueometría, lo que permitirá integrar posteriormente esta asignatura al plan de estudios de la maestría en arqueología; y en lo que respecta a otras instituciones, Ladipa ha establecido alianzas con algunos centros públicos de investigación como el Centro de Investigación y Asistencia en Tecnología y Diseño del Estado de Jalisco (Ciatej), el Centro de Innovación Aplicada en Tecnologías Competitivas (Ciatec) y el Centro de Investigaciones en Óptica (CIO) —estos dos últimos, en la ciudad de León, Guanajuato—, con lo que se han estrechado diversos lazos de colaboración entre investigadores que facilitan la realización de análisis y proyectos de forma transdisciplinaria. En este rubro, cabe señalar que para 2014 se pondrá en marcha una triple alianza, entre Ladipa-CIO-ECRO, mediante la cual se aplicará la técnica de espectroscopia terahertz al estudio del patrimonio cultural.

Por último, desde 2012 Ladipa desarrolla un sistema de gestión de calidad con vistas a obtener la certificación ISO 9001:2008. Asimismo, ha firmado convenios de colaboración estratégicos con los sectores académico, social, gubernamental y empresarial, por medio de los cuales tanto el laboratorio como el Colmich aseguran una mayor transferencia social del conocimiento.

De modo general, la firmeza de Ladipa se ha logrado gracias al puente de comunicación establecido con grupos de trabajo inter y transdisciplinarios, donde la investigación no es transversal, sino horizontal, es decir, en la cual todos estudian un mismo fenómeno, pero con distintos enfoques y objetos. Invitamos a los lectores a visitar el sitio electrónico de Ladipa, disponible en [www.colmich.edu.mx/ladipa] (Colmich 2014).

Referencias

- Acuña Castrellón, Patricia Eugenia
2012 *El maque o laca mexicana. La preservación de una tradición centenaria*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor.
- Bautista Martínez, Josefina y Mirta Insaurralde Caballero (coords.)
2012 *Manual de radiología aplicada al estudio de bienes culturales*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Colmich
2014 Ladipa, documento electrónico disponible en [http://www.colmich.edu.mx/ladipa], consultado en marzo de 2014.

- Esparza López, Rodrigo y Efraín Cárdenas García (eds.)
2005 *Arqueometría. Técnicas nucleares y convencionales aplicadas al patrimonio cultural*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Esparza López, Rodrigo y Mercedes Delgado (eds.)
s. f. *Nuevos aportes de las técnicas de arqueometría en el estudio y caracterización del patrimonio cultural de Latinoamérica*, Zamora, El Colegio de Michoacán (en prensa).
- Esparza López, Rodrigo et al.
2010 "Análisis de obsidianas por NAA y microscopía electrónica provenientes del sitio arqueológico Guachimontones, Teuchitlán, Jalisco", *Revista Geos*, Memorias del II Simposio Nacional sobre los Avances y Perspectivas de la Arqueometría en México, 30 (1), 149.

Resumen

El Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (Ladipa) de El Colegio de Michoacán (Colmich) surgió como respuesta a la necesidad de incidir de manera responsable en el manejo del patrimonio cultural material y natural de México. En sus inicios se planteó como un laboratorio de arqueometría para caracterizar materiales arqueológicos y, a partir de 2009, se formalizó su actual estructura mediante la adquisición de equipo científico-tecnológico de alto nivel, lo que lo posiciona actualmente como un laboratorio sin precedentes en el país, dedicado exclusivamente al estudio y conservación del patrimonio nacional. Ladipa cuenta con personal altamente calificado que realiza tareas de investigación, docencia y oferta de servicios científicos y tecnológicos. Se trata de un equipo académico multidisciplinario que proviene de campos tan diversos como la historia, la restauración de bienes muebles, la biología, la química y la agronomía. Sus alianzas estratégicas con los sectores académico, social, gubernamental y empresarial promueven una adecuada transferencia social del conocimiento.

Palabras clave

laboratorio; patrimonio cultural; patrimonio natural; estudios científicos; arqueometría

Título en inglés: Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (Laboratory for the Analysis and Diagnosis of Heritage) (Ladipa): a perspective eight years after its gestation

Postulado/Submitted 12.08.2013

Aceptado/Accepted 19.12.2013

Abstract

The Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (Laboratory for the Analysis and Diagnosis of Heritage, Ladipa) at El Colegio de Michoacán (the Michoacan College, Colmich) came in to being due to the need to responsibly intervene in the management of Mexico's cultural and natural heritage. At the beginning, the laboratory planned to focus on archaeometry analysis in order to characterize archaeological materials; yet, from 2009 onwards, its current structure has been formalized through the acquisition of sophisticated scientific & technological equipment, which nowadays positions Ladipa as a research infrastructure without precedent in Mexico since it is exclusively engaged in the study and conservation of Mexican national patrimony. Ladipa has also highly-qualified personnel who carries out research, is involved in training, and provides scientific and technological services; a multidisciplinary team with professionals from diverse academic fields, such as history, restoration, biology, chemistry and agronomy. Furthermore, Ladipa's strategic alliances with the academic, social, government and business sectors foster an adequate social dissemination of knowledge.

Key words

laboratory; cultural heritage; natural heritage; scientific studies; archaeometry



Hacia la construcción del Observatorio Iberoamericano de Museos: resultados y reflexiones de una estancia profesional en España

Leticia Pérez Castellanos

Introducción

En 2010 fui acreedora a una de las becas del programa para la formación de profesionales iberoamericanos en el sector cultural otorgadas por el entonces Ministerio de Cultura español,¹ de manera que acudí durante nueve semanas a la Subdirección General de los Museos Estatales para apoyar las actividades de la puesta en marcha del Observatorio Iberoamericano de Museos (OIM).

En esta estancia me puse al tanto de la estructura del ministerio en el área de museos y me percaté de que, en relación con México, su organización es muy semejante a la de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CNME-INAH); conocí, además, el panorama actual de los museos iberoamericanos en cuanto a su posición en los sistemas culturales de cada país y sus respectivas legislaciones. En este artículo presento un resumen de los resultados de esta investigación, las reflexiones en torno de las similitudes y diferencias entre México y España, así como algunas observaciones aplicables al instituto.

El Programa Ibermuseos y el Observatorio Iberoamericano de Museos

El OIM es una herramienta de carácter interinstitucional, intergubernamental e interdisciplinar para la producción, gestión, intercambio y construcción de conocimiento sobre el área de museos y museología en Iberoamérica que tiene como objeto contribuir a la formulación de políticas públicas en la materia (Ibermuseos 2008). En los años 2009-2011 la puesta en marcha del OIM se encontraba entre las líneas de acción del Programa Ibermuseos (Ibermuseos 2009) y se desarrollaba bajo la tutela de España, en su Ministerio de Cultura.

¹ Desde enero de 2012, esta institución se denomina *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*.



El propósito de los observatorios es fungir como un punto de indagación del comportamiento de cierto ámbito: por medio de un trabajo de acopio, integración, gestión y difusión de la información, apoyan la toma de decisiones en el tema de política cultural y documentan a la sociedad.²

Las labores de los observatorios generalmente inician con base en un diagnóstico y un estado de la cuestión del ámbito que han de abarcar. Así, desde 2009 comenzaron una serie de actividades para la puesta en marcha del OIM, las que, tras diversas etapas, llevaron a la reciente publicación del documento *Panorama de los museos en Iberoamérica. Estado de la cuestión* (Ibermuseos 2013). Durante mi estancia investigué la situación de dichas instituciones en Iberoamérica³ en lo relativo a aquellas de carácter público rectoras de museos, las definiciones de *museo*, el panorama existente de acuerdo con las titularidades y el uso de indicadores de gestión para evaluar el desarrollo del campo.

Resultados de la investigación

Los resultados de la investigación realizada durante la estancia en el OIM se dividen en los cuatro rubros temáticos mencionados, a seguir:

Instituciones públicas rectoras de museos

Dada la importancia que en los países iberoamericanos se le reconoce a los museos como parte de la

² En Europa es común el término observatorio aplicado a la cultura, su equivalente en México sería el concepto Sistema de Información Cultural, impulsado desde el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

³ Constituyen este universo los 22 países signatarios de la Declaración de Salvador de Bahía que se incluyeron en el estudio: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, México, Portugal, República Dominicana, Uruguay, Andorra, Bolivia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú y Venezuela (CIJEG 1993).

educación y el acceso a la cultura, están insertos en las políticas culturales administradas desde organismos centrales del sector público. Incluso en algunos países se han establecido políticas nacionales de museos, como en Brasil (IBRA 2014), en Colombia (MC, MNC y RNMC 2009) y, recientemente, en 2012, en Ecuador (Ibermuseos 2013), mientras que en Argentina (Castilla 2003) y Uruguay (MEC 2014) trabajan con miras a su construcción. En estos países la administración de la cultura recae, en cuanto a la institucionalidad organizativa⁴ general, en diferentes tipos de entidades rectoras, en varios de ellos, a nivel de ministerios de cultura, y sólo en el caso de México, en el modelo de consejo, en el que se incluyen las artes.

La discusión acerca del nivel en que se debe situar la política cultural dentro de la administración gubernamental es amplia; a decir de Coulomb Herrasti (2006:53), cuando se ubica en un nivel distinto del de secretaría o ministerio, son menores las posibilidades de negociación del presupuesto, y de relacionarse con otras secretarías e involucrarse en los programas principales. En esta situación se encuentran México, Nicaragua y Paraguay, donde dicha administración no está elevada a rango de ministerio.

Específicamente sobre la administración de los museos, cada país la sitúa en diferentes ámbitos, desde departamentos, direcciones, institutos o coordinaciones especialmente enfocadas en su gestión, pasando por direcciones de patrimonio cultural encargadas de estas actividades, hasta museos nacionales que encabezan a otros museos e incluso, como en el caso de Honduras, que no cuenta con un departamento exclusivo de administración museística, a escala general desde un instituto (Figura 1).

⁴ Para un análisis de la estructura de la administración de la cultura que se divide en institucionalidad normativa e institucionalidad organizativa, véase Garretón (2003).

La definición de museo

Una de las actividades inherentes al OIM consiste en integrar un registro de museos iberoamericanos, el cual parte de las definiciones: qué se considera museo y cuáles son las características que deben cumplir las instituciones así llamadas.

En cada país los museos se han desarrollado de acuerdo con particularidades históricas, y se han integrado a la política cultural de forma muy distinta. Con base en las tradiciones museológicas, se han adoptado definiciones propias, ya sean formales, en la legislación y en las políticas escritas, o implícitas, en documentos de trabajo. En general, la mayoría de éstas son muy similares a la establecida por el Consejo Internacional de Museos (ICOM 2014).⁵ En Iberoamérica, siete de los veintidós países (32%): Brasil, Colombia, España, Portugal, Andorra, Cuba y Perú, otorgan al museo una definición por ley. El primer antecedente de una legislación específica en materia de museos es la de España, que data de 1985, la más reciente es la de Brasil, de 2009, mientras que ni en la “Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas” (CUEUM 1972) mexicana —ni en las leyes orgánicas de los institutos nacionales— existen definiciones legales de museo, las cuales permitirían establecer claramente sus funciones, alcances y obligaciones con la ciudadanía.

Los museos en Iberoamérica

En vías del levantamiento del primer registro de museos iberoamericanos se busca, asimismo, crear un marco conceptual común a los países participantes y, en consonancia, se

⁵ Según el ICOM (2014), “un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”.

LA GESTIÓN DE MUSEOS EN IBEROAMÉRICA EN 2010

País	Instituciones gestoras de museos	País	Instituciones gestoras de museos
1. ARGENTINA	Secretaría de Cultura Dirección de Patrimonio y Museos <i>Descentralizada:</i> Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos	12. BOLIVIA	Ministerio de Cultura Dirección General de Patrimonio Cultural
2. BRASIL	Ministerio de Cultura de Brasil Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional Instituto Brasileño de Museos Sistema Brasileño de Museos	13. COSTA RICA	Ministerio de Cultura y Juventud Museo Nacional de Costa Rica
3. CHILE	Ministerio de Educación División de Cultura de Chile Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos Subdirección de Museos de Chile	14. CUBA	Ministerio de Cultura de la República de Cuba Consejo Nacional de Patrimonio Cultural
4. COLOMBIA	Ministerio de Cultura Museo Nacional de Colombia	15. EL SALVADOR	Ministerio de Educación Consejo Nacional para la Cultura y el Arte de El Salvador Dirección Nacional de Patrimonio Cultural
5. ECUADOR	Ministerio de Cultura Sistema Nacional de Cultura Subsistema de la Memoria Social y el Patrimonio Cultural Instituto Nacional de Museos, Sitios, Monumentos y Espacios Patrimoniales <i>Descentralizado:</i> La Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión"	16. GUATEMALA	Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural
6. ESPAÑA	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales Subdirección General de Museos Estatales Comunidades Autónomas	17. HONDURAS	Secretaría de Cultura, Arte y Deportes de Honduras Instituto Hondureño de Antropología e Historia
7. MÉXICO	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Instituto Nacional de Antropología e Historia Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones Instituto Nacional de Bellas Artes Coordinación Nacional de Artes Plásticas	18. NICARAGUA	Instituto Nicaragüense de Cultura Museo Nacional de Nicaragua
8. PORTUGAL	Ministério da Cultura do Portugal Instituto dos Museus e da Conservação	19. PANAMÁ	Instituto Nacional de Cultura Dirección Nacional de Patrimonio Histórico
9. REPÚBLICA DOMINICANA	Secretaría de Estado de Cultura Subsecretaría de Patrimonio Cultural Dirección General de Museos	20. PARAGUAY	Secretaría Nacional de Cultura Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos
10. URUGUAY	Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay Dirección de Cultura de Uruguay Coordinación de Museos	21. PERÚ	Ministerio de Cultura Dirección de Museos y Gestión del Patrimonio Histórico
11. ANDORRA	Ministerio de Educación y Cultura Departamento de Patrimonio Cultural de Andorra Museos y monumentos	22. VENEZUELA	Ministerio del Poder Popular para la Cultura Fundación Museos Nacionales

FIGURA 1. Instituciones públicas gestoras de museos por país en Iberoamérica.

ha recabado información sobre la titularidad de cada una de las instituciones, puesto que en aquél se asentarán no sólo las de adscripción pública sino también las de propiedad privada y mixta.

Varios de los organismos centrales promueven el registro de los museos en sus países, algunos mediante censos muy elaborados, como Brasil, Portugal y España; otros como Venezuela, Uruguay, Perú, Nicaragua, Guatemala, Ecuador, Bolivia y Andorra, tienen conteos generales sin indicación del ámbito al que pertenecen.⁶ A la fecha

⁶ Desde el Conaculta se ha impulsado una labor de registro de los museos en todo el país

de este estudio, en Iberoamérica existían 9129 instituciones museísticas. Nuestro país se encontraba entre los cinco con mayor número de ellas, con 1058; Brasil ocupaba el primero (2928), seguido de España (1455), Argentina (987) y Portugal (618) (Figura 2).

Indicadores de gestión para museos

El último objeto de la investigación fue conocer si en los países iberoa-

por medio del Sistema de Información Cultural (SIC), un primer paso hacia la integración de un directorio general de estas instituciones, ya sean públicas, privadas o comunitarias.

mericanos se utilizan indicadores⁷ de gestión en materia de museos y cuáles son sus características. Si se atiende al registro más básico, pese a que en todos los países incluidos existen reportes sobre el número de museos, la información, además de provenir de diversas fuentes, se

⁷ Un indicador es una estadística que se ha procesado con el fin de proporcionar información específica; puede ser cuantitativo o cualitativo; descriptivo, si posibilita una aproximación a la situación prevalectante, o evaluativo, cuando permite valorar el cumplimiento de metas previamente establecidas; también puede ser simple o complejo (Ortega Nuere 2010:12).

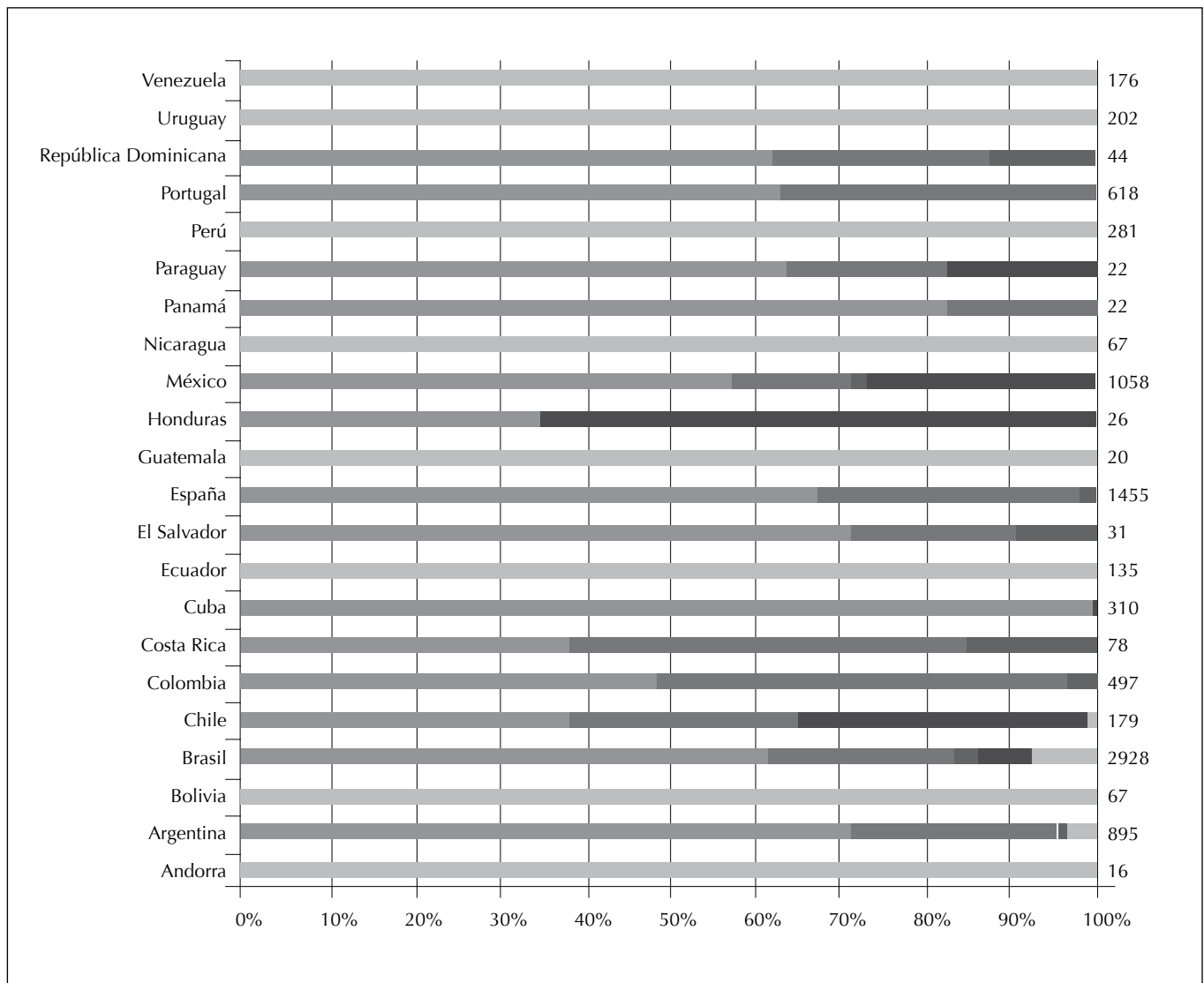


FIGURA 2. Conteo de museos en Iberoamérica por países y de acuerdo con su titularidad.

ha recabado con distintas metodologías, lo que dificulta la comparación para análisis de tendencias.

Por ejemplo, en cuanto a las clasificaciones, 13 de los países integrados en el OIM (59%) consignan tipologías según la temática de los museos, pero las categorías no son uniformes: algunos desagregan a los de arte en arte contemporáneo, artes decorativas y bellas artes, en tanto que otros los colocan como categoría general, y en los conteos no todos incorporan a los zoológicos, jardines botánicos y acuarios.

Respecto del uso de indicadores de gestión, en varias ocasiones se exponen datos estadísticos que se toman por indicadores. Del universo de países, 12 (54%) utilizan estadísticas elementales en los informes de gestión, generalmente el número de visitantes, a los que algunas veces agregan datos relacionados con el registro, la conservación y la difusión de las obras, pero el hecho es que durante mi estancia aún no se había llegado a establecer parámetros más elaborados, compatibles con los miembros del programa, para valorar el desempeño y efecto de estas valiosas instituciones.⁸

Conclusiones

La participación en la estancia de profesionalización fue muy fructífera: además de que contribuí a la integración de datos necesarios para el desarrollo del OIM, obtuve información relevante para México y, en especial, para el INAH, la institución en la que trabajo.

Por ejemplo, a pesar de los esfuerzos por desarrollar una política general de museos (INAH 1986; Larrauri 2005), no existen normas y reglamentos comunes a todos los museos del instituto (Pérez Castellanos 2013), organismo que, por medio de su CNME podría tomar un papel rele-

vante en la integración de una política nacional de museos: su importancia es notable —si bien estas tareas se deberían dirigir y concentrar en el Conaculta—, puesto que del INAH dependen más de 100 museos en el país y las colecciones a su cargo también son la base de otros tantos, regionales, locales, estatales y comunitarios. Dicha política tendría que ponerse en práctica desde un marco de participación de todas las instituciones a escala nacional, y habría de partir de un diálogo entre los involucrados y contar con un seguimiento puntual desde las instituciones centrales.

Es muy importante disponer de un diagnóstico de los museos del instituto: cuántos son, qué tipo de colecciones tienen, cuál es el porcentaje de colecciones inventariadas, cuánto personal labora en ellos, qué servicios ofrecen al público, etc. En caso de que este diagnóstico ya exista, es esencial difundir sus datos más relevantes tanto entre otros trabajadores del INAH como en la sociedad en general.

Como he mencionado, la Subdirección General de Museos Estatales, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (España), equivale a la CNME-INAH (México): entre las funciones de la primera se encuentran la gestión general de los museos de titularidad estatal dependientes del departamento, y la exclusiva de 17; también coordina el Sistema Español de Museos y coopera con otras administraciones y entidades públicas o privadas en la materia (MECD 2013). Esta área enfrenta problemas similares a los presentes en México, como son: los recortes presupuestales en el sector cultural, y la falta tanto de recursos humanos como de claridad en las atribuciones y funciones en aquellos museos cuya gestión se ha transferido a las Comunidades Autónomas.

Cabe señalar que el ámbito de los museos es sumamente dinámico. Conforme surgen nuevos, otros, por desgracia, desaparecen. Las instituciones tutelares afrontan grandes

retos para compilar, actualizar, analizar y difundir la información que se genera. De ahí que instancias interregionales como el Programa Ibermuseos puedan ser de gran ayuda para uniformar criterios y compartir plataformas que faciliten la administración de la información y su aplicación para la toma de decisiones debidamente fundadas.

Referencias

Castilla, Américo

2003 "Una política para los museos en la Argentina", Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, documento electrónico disponible en [<http://v2012.cultura.gov.ar/direcciones/index.html%3Finfo=detalle&idd=5&idi=136&id=59.html>], consultado en marzo de 2014.

CIJEB

1993 "Declaración de Salvador de Bahía", Salvador, III Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno (cijeb), documento electrónico disponible en [<http://segib.org/documentos/esp/DECLARACION-SALVADOR-BAHIA.pdf>], consultado en marzo de 2014.

Coulomb Herrasti, Daniel

2006 *Aproximación a la política cultural del siglo XXI: los casos argentino y mexicano*, México, FLACSO.

CUEUM

1972 "Ley Federal del Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas", *Diario Oficial de la Federación*, México, Congreso de la Unión de los Estados Unidos Mexicanos (CUEUM).

DNC y MEC

2014 "Portal de museos del Uruguay", Montevideo, Dirección Nacional de Cultura (DNC)/Ministerio de Educación y Cultura (MEC), documento electrónico disponible en [<http://www.museos.gub.uy>], consultado en marzo de 2014.

Garretón, Manuel Antonio (coord.)

2003 *El espacio cultural latinoamericano: bases para una política cultural de integración*, México, FCE.

Ibermuseos

2008 "Protocolo para la creación del Observatorio Iberoamericano de Mu-

⁸ En el *Panorama de los museos en Iberoamérica* (Ibermuseos 2013) se propone el uso de dos indicadores: el número de museos por habitantes y, a la inversa, el de habitantes por museo.

seos (OIM)", mecanoescrito, Brasilia, Archivo Ibermuseos.

2009 "Líneas de acción del Observatorio Iberoamericano de Museos (OIM)", documento electrónico disponible en [<http://www.ibermuseus.org/es/lineas-de-accion/observatorio-iberoamericano-de-museos/>], consultado en septiembre de 2013.

2013 "Panorama de los museos en Iberoamérica. Estado de la cuestión", España, documento electrónico disponible en [http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2013/12/2013_12_19_Panorama_Museos_Iberoamerica_ESPANHOLALTA.pdf], consultado en septiembre de 2013.

2014 *Ibermuseos*, documento electrónico disponible [página web] en [<http://www.ibermuseus.org/es/programa-ibermuseus-2/>], consultado en marzo de 2014.

IBRA

2014 "Portal do Instituto Brasileiro de

Museus", Brasilia, Instituto Brasileiro de Museus (IBRA), documento electrónico disponible [página web] en [<http://www.museus.gov.br/politicas/>], consultado en marzo de 2014.

ICOM

2014 "Definición de museo", París, International Council of Museums (ICOM), documento electrónico disponible en [<http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>], consultado en marzo de 2014.

INAH

1986 *Programa nacional de museos*, México, INAH.

Larrauri, Iker

2005 [1973] "Política de museos de la Dirección de Museos, INAH", en Carlos Vázquez Olvera, *Iker Larrauri Prado: museógrafo mexicano*, México, CNCA-INAH, 351-363.

MECD

2013 "Museos", Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (MECD),

documento electrónico disponible [página web] en [<http://www.mcu.es/museos/index.html>], consultado en marzo de 2013.

MC, MNC y RNMC

2009 "Política nacional de museos", Bogotá, Ministerio de Cultura (MC)/ Museo Nacional de Colombia (MNC)/ Red Nacional de Museos de Colombia (RNMC), documento electrónico disponible en [<http://www.museonacional.gov.co/el-museo/normatividad/Documents/politicoct09.pdf>], consultado en marzo de 2014.

Ortega Nuere, Cristina

2010 *Observatorios culturales: creación de mapas de infraestructuras y eventos*, Barcelona, Ariel.

Pérez Castellanos, Leticia

2013 "Políticas para la difusión del patrimonio y prácticas de gestión en exposiciones internacionales: INAH, 1994-2006", tesis de maestría en museología, México, ENCRyM-INAH.

Resumen

Este artículo compendia los resultados de la investigación que realicé durante una de las estancias que el Ministerio de Cultura de España otorga para la formación de profesionales de los países miembros en el sector cultural como parte de las actividades de puesta en marcha del Observatorio Iberoamericano de Museos (OIM). En él, además de describir tanto el OIM en el marco del Programa Iberoamericanos como los hallazgos relacionados con las instituciones públicas rectoras de museos, las definiciones de museo, el panorama existente en Iberoamérica de acuerdo con las titularidades de las instituciones museísticas, y el uso de indicadores de gestión para evaluar el desarrollo del campo, se relaciona la información analizada con la situación en México, en particular con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y se relatan algunas similitudes entre los casos español y mexicano.

Palabras clave

museos; política cultural; Iberoamérica; Iberoamericanos; observatorio cultural

Título en inglés: Towards the building of the Ibero-American Museums Observatory [Observatorio Iberoamericano de Museos]: results and reflections on a professional internship in Spain

Postulado/Submitted 12.08.2013

Aceptado/Accepted 17.03.2014

Abstract

This paper sums up the results of research carried out under a grant awarded to the author by the Spanish Ministry of Culture to participate in a training internship for Latin-American professionals in the field of culture for the implementation of the *Observatorio Iberoamericano de Museos* (Ibero-American Museums Observatory, OIM). A brief description of the OIM as part of the *Iberoamericanos* program is provided. The paper also examines issues associated with public institutions in charge of museums and definitions of museums; while offering an overview of the Latin-American field under tutelage schemes and through the lens of museological management indicators. Lastly, the information analyzed is compared to the situation in México, in particular at the *Instituto Nacional de Antropología e Historia* (National Institute of Anthropology and History, INAH) which concludes that there are similarities between the Mexican and Spanish museological field.

Key words

museums; cultural policy; Ibero-America; Iberoamericanos; cultural observatory

La construcción de la mirada museográfica. El *Antimanual del museólogo* de Lauro Zavala

Norma Angélica Ávila Meléndez

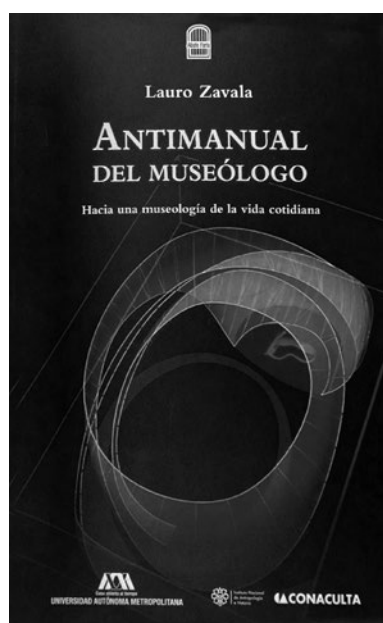


FIGURA 1. Portada del *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, Lauro Zavala, México, UAM/INAH/Conaculta, 2012.

El autor de este *Antimanual...* también ha escrito acerca del arte de elaborar reseñas, así que retomando sus sugerencias, esta reseña fue escrita pensando en los lectores, particularmente en los jóvenes investigadores del campo museológico.

El *Antimanual del museólogo* (Figura 1) reúne secciones de otros libros, así como artículos y conferencias escritos a lo largo de dos décadas por Lauro Zavala, un reconocido investigador en muy diversas áreas, como la semiótica y el análisis literario y cinematográfico, pilares sobre los que ha construido un enfoque transdisciplinar en el que vincula creativamente categorías y herramientas metodológicas. De su vasta producción —que exigiría un estudio exhaustivo—, tanto los artículos que abordan aspectos epistemológicos como sus estudios sobre el tema de la recepción en otros campos ayudan a esclarecer su teoría de la recepción museográfica (Zavala 2001).

En el prólogo de la obra, Zavala advierte que su carácter de *antimanual* se produce porque no es una guía de recomendaciones prácticas ni un conjunto de casos ejemplares, ni desarrolla el punto de vista del equipo de producción: su apuesta es por la apertura al debate y la visibilización de los vacíos de conocimiento. En el *Antimanual del museólogo*, integrado por un prólogo, tres secciones, la conclusión y los anexos, propone tres “salas” que no exigen una lectura lineal. El lector, de acuerdo con sus propios intereses, puede acercarse a él de modo aleatorio y fragmentario.

La primera sala plantea conceptos fundamentales para una teoría de la recepción museográfica; los modelos para estudiarla, se presentan en la segunda sala —la medular, según el autor—, para, en la tercera, hacer un apunte sobre las consecuencias de tomar la experiencia del visitante como directriz en el diseño de los espacios museográficos. A pesar de que la segunda sala sea la esencial, si el lector quiere ubicar todos los elementos de cada modelo tendrá que revisar con detalle las tres secciones, pues a lo largo de ellas aparecen los puntos nodales de la propuesta.

Para sintetizar el planteamiento de Zavala, propongo considerar tres ejes reflexivos. El primero es la valoración del visitante como el patrimonio más valioso, la cual exige una transformación de los modos tanto de producción museográfica como de observación de los espacios cotidianos. Toda la

construcción teórica de Zavala está sustentada en esta idea, que se contrapone con la visión de muchos profesionales de museos, que trabajan desde una visión disciplinar, una legitimación institucional y/o un conocimiento no sistemático de los visitantes y del papel que éstos juegan en la comunicación museográfica.

El segundo eje transita por el reconocimiento de tres dimensiones para el estudio de la experiencia museográfica: lo ritual, lo lúdico y lo educativo. El *Antimanual* subraya que la dimensión educativa surge de la relación entre las otras dos, la ritual y la lúdica, es decir, del equilibrio entre lo no cotidiano y la voluntad de juego, aspecto en el que los primeros textos de Zavala no enfatizaban.

El tercer eje es el establecimiento de cuatro modelos transdisciplinares para estudiar dicha experiencia: uno paradigmático, que da cuenta de la especificidad de la experien-

cia museográfica; uno sintagmático, para reconocer los componentes secuenciales de la visita; otro más, para la reconstrucción narrativa de la experiencia y, por último, un modelo general sobre los espacios. A diferencia de los tres primeros, este último no había sido nombrado antes; de hecho, Zavala no avanza más en este texto, sino que se limita a señalar su posibilidad (Figura 2).

Al condensar estas propuestas en un solo libro, los investigadores de las nuevas generaciones advertirán el valor que supone abrir nuevos espacios conceptuales para el ámbito museológico. No deja de sorprender que a Zavala, un autor transdisciplinar —¿o será precisamente por ello?—, se lo considere un investigador que trabaja “fuera” del campo, y que a pesar de la importancia de sus ideas sean más bien escasos los estudios académicos dentro de la museología que apliquen —o

refuten— los modelos de análisis que propone.

El *Antimanual del museólogo*, resultado de un ciclo reflexivo entre los años 1992 y 2008, es una obra imprescindible por ser una producción netamente teórica, pensada en español, en el contexto mexicano. Zavala es el autor principal de *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, libro publicado en 1993 y, por lo tanto, contemporáneo del de Falk y Dierking, *The Museum Experience*, que apareció un año antes. Más adelante, Hooper-Greenhill publicaría dos libros que se volverían clásicos: *The Museum and Their Visitors* (1994) y *The Educational Role of Museum* (1994), año en que Zavala, junto con Roger Miles, editó una compilación de autores europeos titulada *Towards the Museum of Future: New European Perspectives*, traducida al español al año siguiente. Estas publicaciones muestran el gran

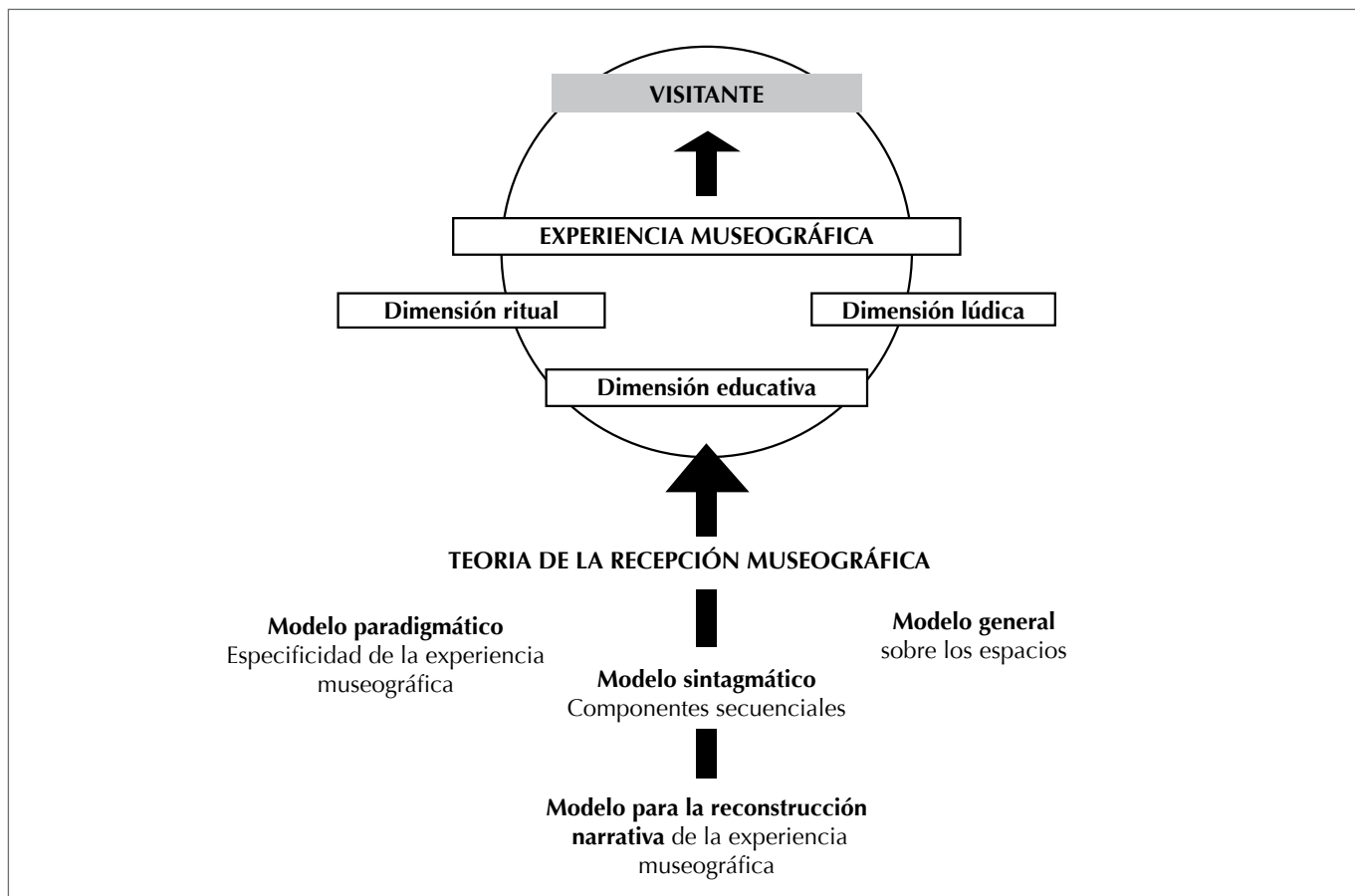


FIGURA 2. Diagrama: Ejes reflexivos para abordar la teoría de la recepción museográfica (Ávila Meléndez, 2013).

interés de la década de los noventa por la comunicación museográfica y el papel del público en los museos.

Es posible que el lector familiarizado con la producción de Zavala se vea tentado a indagar si ha redefinido sus conceptos fundamentales —o si ha incluido ejemplos actuales—, lo que ocurre solamente en contados casos. Lo que sí es frecuente es que precise algunas de las categorías que nos permiten pensar lo museológico, como es la noción de *espacio museográfico* que, de acuerdo con él, “es todo espacio donde hay una mirada que reconoce la puesta en escena de conceptos a través de la realización de determinadas actividades físicas, emocionales, intelectuales y

estéticas por parte del visitante” (Zavala 2012:24). Si esto es así, y lo museográfico radica en la mirada capaz de reconocer la selección y la exposición de lo sensible, los museos deberían ser, justamente, los espacios para ejercitar y recrear esa mirada, transparentando sus mecanismos de musealización.

Referencias

- Falk, John Howard y Lynn Dianne Dierking
1992 *The Museum Experience*, Washington, Howells House.
- Hooper-Greenhill, Eileen (ed.)
1994 *Museums and Their Visitors*, Nueva York, Routledge.
- 1994 *The Educational Role of Mu-*

- seum*, Nueva York, Routledge.
- Miles, Roger y Lauro Zavala (ed.)
1994 *Towards the Museum of the Future: New European Perspectives*, Nueva York, Routledge.
- Zavala, Lauro
2001 “La tendencia transdisciplinaria en los estudios culturales”, *Folios: Revista de la Facultad de Humanidades*, 14: 23-30.
- 2012 *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, México, UAM/INAH/Conaculta.
- Zavala, Lauro et al.
1993 *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, México, UNAM.
- ICOFOM
2009 *Museología: retorno a las bases*, ICOFOM (Study Series 38).

Resumen

Esta reseña sintetiza la propuesta teórica construida por Lauro Zavala a lo largo de 16 años y señala sus tres ejes reflexivos: la valoración del visitante como el patrimonio más valioso; las dimensiones de la experiencia museográfica (lo lúdico, lo ritual y lo educativo), y los modelos transdisciplinarios para su estudio (paradigmático, sintagmático, de reconstrucción narrativa y modelo general de los espacios).

Con este libro, los museólogos en formación conocerán a un experto que trabaja “fuera” del campo museístico, quien ha propuesto un enfoque teórico en sincronía con los investigadores que construyeron el “giro comunicativo” en los museos durante la década de 1990, mientras que los profesionales de museos que ya conocían el planteamiento de Zavala podrán evaluar en qué medida el visitante continúa en un segundo plano para la producción museográfica del contexto mexicano o se han creado otras posibilidades de comunicación museográfica centradas en el visitante.

Palabras clave

teoría de la recepción museográfica; comunicación museográfica; visitante como elemento del patrimonio

Título en inglés: Constructing the museographic gaze. *Antimanual del museólogo* by Lauro Zavala

Postulado/Submitted 12.08.2013

Aceptado/Accepted 20.11.2013

Abstract

This review synthesizes Lauro Zavala’s theoretical position constructed over 16 years, by describing its three reflexive axes: the visitors’ evaluation as the most valuable heritage, the dimensions of the museographic experience (ludic, ritual and educational) and transdisciplinary models for its study (pragmatic, syntagmatic, narrative reconstruction and general spatial models).

In this book, in-training museologists will meet an expert who works “outside” the field of museology, who has proposed a theoretical approach in synchrony with researchers responsible for the new types of communication models for museums during the 1990s. Meanwhile, museum professionals who are already familiar with Zavala’s work will be able to assess to what extent the visitor is still taken for granted within Mexican museographic context or if any other visitor-centered communication possibilities have been created.

Key words

museum reception theory; museological communication; the visitor as part of the heritage



Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940

Cintia Velázquez Marroni



FIGURA 1. Cartel de la exposición. La pintura que se muestra en el fondo es de José Chávez Morado (*Carnaval en Huejotzingo*, 1939, colección del Phoenix Art Museum), una de las obras que figuraron en la exposición (Fotografía: Anon. 1939; cortesía: RA).

La Royal Academy of Arts de Londres (RA, Academia Real de las Artes) presentó del 6 de julio al 29 de septiembre de 2013 *Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940* (*México: una revolución en el arte, 1910-1940*, en adelante, *Mexico...*), exposición temporal curada por el doctor Adrian Locke, especialista en arte latinoamericano por la Universidad de Essex, Inglaterra, y curador de la RA, distribuida a lo largo de cuatro salas, con 120 obras (esencialmente, pinturas y fotografías) de artistas mexicanos y extranjeros activos en el territorio nacional entre las décadas señaladas.

La exposición generó opiniones encontradas, según se puede documentar en las reseñas publicadas en distintos medios ingleses, como *The Guardian* (Cumming 2013; Jones 2013), *London Evening Standard* (Sewell 2013), *The Telegraph* (Smart 2013) y *The Independent* (Darwent 2013). Al tratarse de un tema tan relevante para el país, la presente reseña se realizó con la finalidad, primero, de dar a conocer esta exhibición en el medio mexicano, y segundo, de evaluar —a partir no sólo de su visita sino también del diálogo entablado con el curador, en agosto de 2013— su propuesta museológica. Se ha procurado proveer al lector de diversos elementos para conocer algunas de las complejidades generadas por la muestra, y a la vez nutrir el debate sobre la brecha —a menudo infranqueable— entre los presupuestos curatoriales, su implementación física y los procesos interpretativos del visitante.

Mexico... se ubicó en el tercer piso de la Sackler Wing of Galleries (las Galerías Sackler), un área relativamente pequeña (323 m²) dentro del amplio edificio de la RA, llamado *Burlington House*, una mansión del siglo XVII que se ha remodelado y ampliado desde entonces.¹ Dos de las mencionadas reseñas hacían una crítica similar a la que aquí insinúo: el que una exposición dedicada a uno de los periodos más ricos de la historia moderna del arte se confinara a un espacio tan reducido.

¹ Se intentó gestionar el uso de imágenes para ilustrar la presente reseña, pero no fue posible obtenerlas debido a que, según se me explicó, una vez terminada la exposición, la RA no tiene derecho sobre ellas. Hasta marzo de 2014 estaban disponibles algunas imágenes y un video en la página de la RA (2013), pero fueron retirados a partir de la renovación del sitio. El catálogo aún está en venta en el sitio de la RA. Hay algunas imágenes disponibles en las referencias hemerográficas.

Otro de los puntos en el que coincidían las reseñas —el más criticado de la exposición— era la falta de obras representativas del muralismo mexicano. El argumento esbozado estribaba, en resumidas cuentas, en que era inconcebible una muestra de arte sobre la Revolución mexicana que no abordara las contribuciones murales de Rivera, Orozco y Siqueiros, y que la inclusión en ella de artistas extranjeros era, por decir lo menos, irrelevante.

En efecto, *Mexico...* no se montó en las salas principales de la RA, que entonces albergaban *Summer Exhibition*; incluso podría decirse que la diferencia espacial establecida entre una y otra muestra fue sintomática de las prioridades que la RA dio a cada exposición. En efecto, la que aquí se examina no se concentró en los “tres grandes” —tampoco en Kahlo, de lo cual había expectativa, ciertamente— y mucho menos en la faceta mural de su trabajo; por el contrario, se remitió a obra de caballete, además de que incluyó fotografías de forma prominente. Por si fuera poco, no se limitó a artistas mexicanos, sino que incorporó una buena proporción de extranjeros. En suma, para algunos críticos, *Mexico...* fue una muestra que no cumplió con las expectativas. Cabe entonces preguntarse por las razones de esto: ¿por qué fue tan diferente de lo que se esperaba?, ¿por qué no se expuso más obra de artistas representativos del muralismo? y ¿por qué se hizo de esta manera?

La entrevista con el curador, Adrian Locke, me permitió hacer estas preguntas y dialogar sobre las decisiones que se tomaron al respecto. Locke manifestó su deseo de hacer una exposición que en primer lugar, justamente, no se centrara en los muralistas y dirigiera la perspectiva hacia otras soluciones plásticas de la época. El curador trabajó con base en el supuesto de que en el Reino Unido hay un gran desconocimiento sobre México y su arte, y que la muestra debía contribuir no sólo a subsanar esa carencia de información sino a ampliar las maneras de mirar a México, a menudo restringidas a visiones “tropicalistas” o folclóricas.

En segundo lugar, Locke diseñó un argumento curatorial complejo, en el que se relacionan diversos soportes artísticos: óleo, acuarela, fotografía, impresos y literatura —si bien ésta no estuvo presente en la exposición y únicamente quedó plasmada en el catálogo (Locke 2013)—, con interacciones y relaciones tanto profesionales como personales entre artistas de diversos países en un contexto social de gran efervescencia. La exposición, más que ceñirse a un artista, un grupo o una tipología de obra, aspiraba a insinuar las dinámicas de intercambio que se establecieron entre artistas en el periodo comprendido y el efecto que esto generó en la producción estética de entonces.

Finalmente, Locke también explicó su postura respecto del montaje y las decisiones museográficas. Se optó por minimizar los recursos interpretativos, entre ellos el cedulario, y privilegiar la exhibición de las obras en sí. Para Locke, las obras debían contar la historia, y tanto el soporte museográfico como los recursos de interpreta-

ción debían ser neutros, para producir un encuentro más directo entre aquéllas y el visitante.

¿Pero qué sucede con los visitantes? ¿Los presupuestos curatoriales se corresponden con las dinámicas de visita? He ahí la cuestión: no lo sabemos. Manifesté a la RA mi deseo de hacer un breve estudio de público con el objeto de tener una comprensión más integral del círculo interpretativo de la exposición, pero no fue posible. Al parecer, la RA es una institución regulada en sus prácticas operativas y, según me informaron, si bien realiza sus propios estudios de público, los reservó para su publicación en el sitio de internet *The Art Newspaper* en abril de 2014.² Por ello, las reflexiones que he venido presentando, y en las que ahondo enseguida, parten de mi experiencia personal como visitante, no sin señalar que mi visión es la de una especialista en museología, no en arte.

Al visitar la exposición, uno de los primeros aspectos que me sorprendió fue su dimensión; en efecto, esperaba más. Y, sin embargo, ciento veinte obras distribuidas en cuatro salas cautivaron mi atención durante cerca de cuatro horas. La incomodidad de recorrer la primera sala, “Mexico in Flames, 1910-1920” (“México en llamas”), pequeña y atiborrada de visitantes, dio paso en la segunda, “The Return of the Native, 1921-1928” (“El regreso de lo nativo”), a una sensación de color, amplitud y diversidad. Las salas tercera, “The Clash of Sun and Shadow, 1929-1934” (“El choque del sol y su sombra”), y cuarta, “Unadulterated Artistic Creation, 1935-1940” (“La creación artística pura”), me capturaron por la alternancia de pintores y fotógrafos.

Recuerdo que las salas 1 y 2 me parecieron muy distintas: la primera tenía demasiados formatos en un espacio breve: una litografía, un exvoto, dieciséis fotografías, dos óleos y ocho impresos, mientras que la segunda destacaba, en un espacio más amplio, la prominencia de óleos —junto con una sección fotográfica— donde abundaba el color, anunciado ya desde el tiro visual que se tenía desde la sala inicial: un gran óleo con tonos naranjas y verdes de Diego Rivera que no había visto antes (*Baile en Tehuantepec*, 1928, colección privada). Muy distintas, asimismo, en tanto que consideré mucho menos claro el sentido de la primera; me confundió, por ejemplo, encontrar el óleo de Saturnino Herrán (*Mujer de Tehuantepec*, 1914, INBA-Museo de Aguascalientes) al lado de las crudas fotografías de Walter H. Horne sobre ejecuciones públicas en el norte de México, datadas para 1916 (pertenecientes al Getty Research Institute). Por el contrario, en la segunda sala me quedó claro que había una gran diversidad de maneras en que los artistas, tanto nacionales como extranjeros, intentaban abordar el tema de la iden-

² Los resultados están disponibles en el sitio mencionado pero debe pagarse una cuota para su consulta. Cabe mencionar, además, que los resultados son más bien de tipo cuantitativo (estadísticas de visita a diferentes exposiciones) y no cualitativos.

tividad, ya desde visiones más “antropomórficas”, como las *Mujeres mayas*, de Roberto Montenegro (1926, MOMA), ya menos literalmente, como *Mandolinas y piñas*, de Rufino Tamayo (1930, The Phillips Collection), pasando por las fotografías de Tina Modotti y Edward Weston.

Como visitante, disfruté conocer artistas de los cuales no sabía nada, como el estadounidense Marsden Hartley y los ingleses Leon Underwood y Edward Burra, cuyas acuarelas sobre México no se habían exhibido nunca antes, así como ver expuestos en el extranjero, más allá de “los tres grandes”, otros autores mexicanos. También gocé el que *Mexico...* no se circunscribiera a Frida Kahlo (representada con un pequeño y poco conocido *Autorretrato*, 1938, Sotheby’s) y que se mostraran obras de caballete de Orozco (*La trinchera*, 1931, MOMA), Siqueiros (*Zapata*, 1931, Hirshhorn Museum) y Rivera (ya mencionada).

¿Qué tanto se satisficieron, en mi experiencia personal, las expectativas que su curador tenía para la exposición? Algunas sí y otras no: funcionó como un mosaico de distintas visiones e introdujo en la discusión nombres desconocidos o marginados frente a la prominencia de otros más famosos. La museografía fue limpia —definitivamente, sobria y sin “tropicalismos”—, lo que, en efecto, me permitió observar la variedad, propuesta y riqueza de las obras. Sin embargo, por momentos me quedé con deseos de ver más claramente los vínculos entre los artistas, para entender las consecuencias que éstos tuvieron en la producción de la época; es de suponer, además, que visitantes con un mayor desconocimiento del tema tampoco hayan podido percibir este elemento tan importante del argumento expositivo.

Por el contrario, el catálogo (Locke 2013), que la crítica recibió bastante favorablemente, sí presenta de forma más efectiva esos vínculos, y, todavía más: quizás a la larga consolide los propósitos originales que el curador tenía para la exposición. En este sentido, cabe preguntarse si esto fue, entonces, un asunto específico de *Mexico...* o si más bien esta muestra nos remite, en turno, a grandes debates de la museología, como, por ejemplo, los límites de la exposición como medio de comunicación, las posturas curatoriales frente al tema de la interpretación o los procesos de recepción de los visitantes.

Agradecimientos

Agradezco al doctor Adrian Locke la entrevista y plática que sostuvimos a principios de agosto del 2013, funda-

mental para escribir esta reseña; asimismo, a la RA, en especial a Johanna Bennett, del departamento de prensa, por el apoyo y las facilidades brindados para visitar la exposición.

Referencias

Cumming, Laura

2014 “Mexico: a Revolution in Art, 1910-1940 —Review”, *The Guardian/The Observer*, 7 de julio de 2013, documento electrónico disponible en [<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/07/mexico-revolution-art-review-royal>], consultado en febrero de 2014.

Darwent, Charles

2014 “Visual art review: Mexico: a Revolution in Art, 1910-1914 —so where is the writing on the wall?”, *The Independent*, 6 de julio de 2013, documento electrónico disponible en [<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/visual-art-review-mexico-a-revolution-in-art-19101914--so-where-is-the-writing-on-the-wall-8692562.html>], consultado en febrero de 2014.

Jones, Jonathan

2014 “Royal Academy’s Mexican Revolution misses the bigger picture”, *The Guardian*, 9 de julio de 2013, documento electrónico disponible en [<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/09/royal-academy-mexico-revolution-art>], consultado en febrero de 2014.

Locke, Adrian

2013 *Mexico: a Revolution in Art, 1910-1940*, catálogo de exposición, Londres, Harry N. Abrams/Royal Academy of Arts.

RA

2013, *Royal Academy (RA)*, documento electrónico [página web], disponible en [<http://www.royalacademy.org.uk>], consultado en febrero de 2013.

Sewell, Brian

2014 “Mexico: a Revolution in Art, 1910-1940, Royal Academy—exhibition review”, *London Evening Standard*, 11 de julio de 2013, documento electrónico disponible en [<http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/mexico-a-revolution-in-art-19101940-royal-academy--exhibition-review-8702578.html>], consultado en febrero de 2014.

Smart, Alastair

2014 “Mexico, at the Royal Academy”, *The Telegraph*, 5 de julio de 2013, documento electrónico disponible en [<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/10159653/Mexico-at-the-Royal-Academy-review.html>], consultado en febrero de 2014.

Resumen

La reseña de *Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940*, exposición de la Real Academia de las Artes (Londres, Reino Unido), que describe a grandes rasgos su contenido y a la vez evalúa sus contribuciones y problemáticas, se elaboró con base en la visita y análisis de la muestra, así como en la entrevista con su curador, el doctor Adrian Locke, realizada a principios de agosto de 2013.

Palabras clave

reseña; exposición; México; Revolución; arte; Real Academia de las Artes; Reino Unido

Título en inglés: *Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940*

Postulado/Submitted 12.09.2013

Aceptado/Accepted 12.03.2014

Abstract

This review of *Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940* (Royal Academy of Arts, London, United Kingdom) provides a general description of the exhibition contents, whilst making an assessment of its contributions and the issues at stake on this display, by both analyzing the exhibit as visitor and providing information from an interview with its curator Dr. Adrian Locke which took place in early August 2013.

Key words

review; exhibition; Mexico; Revolution: art; Royal Academy of Arts; United Kingdom



Restauración-función en la cultura de masas: crítica a *Luz renaciente. Imágenes restauradas*

Elsa Arroyo Lemus



FIGURA 1. El cartel de la exposición en el interior de un vagón de la línea 3 del Metro de la ciudad de México (Fotografía: Elsa Arroyo Lemus, 2013).

Un domingo entre agosto y septiembre, 3:30 de la tarde, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Centro Histórico de la ciudad de México. Es época de lluvias y, empotrados en el muro, dos ventiladores giran sin cesar, pero el calor alcanza 25° C dentro y fuera de la sala 18. La humedad relativa está entre 75% y 79%, dependiendo de la colocación del *data logger*. Los restauradores degustan su *lunch* en la frescura del corredor aéreo, al otro lado del edificio, seguramente a propósito alejados de los vapores orgánicos que exhalan los frascos de disolventes destapados o el algodón usado en los hisopos acumulados durante la mañana o los ya inocuos, olvidados al aire libre quizá desde el día anterior.

Aunque me resultan familiares, tanto el olor a gasolina blanca y a xileno, como la presencia de caballetes, planchas de reentelado, aspiradoras, bastidores de trabajo y escalpelos, este espacio me intriga desde el principio como espectadora, visitante ocasional y restauradora curiosa. Y es que esa primera sala de la exhibición *Luz renaciente. Imágenes restauradas* que se inauguró hacia finales de mayo de 2013 en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (2013) contiene el “taller” del restauro, lugar donde “renacen” las imágenes virreinales procedentes, según reza el título de la muestra, de diversos fondos eclesiásticos del norte del país.

Hay cámaras que transmiten segundo a segundo, en vivo y en directo, la actividad del “taller”; todos ellos mecanismos que transmiten en imágenes de televisión las acciones que se dan ahí sobre las pinturas. Sin importar que los profesionales y sus objetos de trabajo estén exhibidos frente al visitante, las pantallas desdoblán con más detalle lo que ocurre en tiempo real y, efectivamente, a corta distancia. Ahí, en el televisor sucede el testimonio del “renacimiento”, lo que no es extraño si pensamos en un público acostumbrado a conocer y saber el mundo¹ a través de una pantalla a todo color. El detalle del *tratteggio*² —o

¹ Uso libremente esta frase que hace referencia al título de la obra de Immanuel Wallerstein (2002) a propósito del fin de los sistemas-mundo y la crisis del conocimiento desde las ciencias sociales.

² El *tratteggio* es una técnica de reintegración de lagunas desarrollada en el Istituto Centrale del Restauro en Roma por Paolo y Laura Mora a propósito de la intervención de frescos italianos dañados durante la Segunda Guerra Mundial. Es un método mecánico que consiste en el uso de

rigattino, en el argot de la restauración mexicana—, la limpiada de barniz que abre el paso al color “original”, los faltantes de pintura resanados con pasta de cera roja y oscura para borrar el deterioro abierto por el envejecimiento y el daño sobre la policromía parecieran más vívidos en las pantallas. Por eso los televisores separan al espectador del restaurador ejecutante: son la barrera que aísla los dos mundos, el del público en general y el del especialista profesional y científico. Finalmente, un museo requiere el establecimiento de límites en el espacio. Pero la separación no se nota por razón de que, con la transmisión en red, el espectador se descubre más cerca del acaecimiento, del acontecer histórico, “del momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte” (Brandi 1989:15) o del proceso en que se devuelve la vida a un paciente moribundo mediante una larga y cuidadosa intervención quirúrgica.

Para aquel que no puede visitar el recinto, hay transmisión por internet. Los celosos secretos del profesional en restauración ya son del dominio público. Dos cámaras en vivo documentan el proceso. Aquí no hay montaje, pues esto no es *Restaurando México*,³ de modo que el documental se genera minuto a minuto como parte del registro legitimador de las intervenciones.

Imposible dejar de reconocer el éxito mediático. En prensa, radio y TV, la propaganda de la *Luz renaciente* inunda el parabús, el puesto de periódicos —ni los clandestinos se salvan— y los andenes del metro (Figura 1). La exposición funciona como dispositivo para despertar la conciencia del gran público sobre la importancia de la conservación del patrimonio pictórico novohispano de temática religiosa. También cumple su objeto de conseguir patrocinios diversos para devolver las piezas en un estado completo y legible a sus lugares de origen; aquí cuentan desde el peso del paseante enganchado por la mística del antes y después de la intervención hasta el cheque cuantioso de personas y organizaciones convencidas de la bondad de la iniciativa.

Al final, dos cuestiones parecen extrañas a la intención de la muestra. La primera es la vía de comunicación entre un tema especializado y el gran público: parece que la única manera de enseñar, o “culturar”, es a través de una pantalla de televisión. Sobreviene una segunda extrañeza cuando pinturas que colgaban exhibiendo años de degradación material se convierten en obras de arte

delgadas líneas verticales yuxtapuestas, basadas en el principio de la división de tonos, de tal modo que primero se pone el tono base del retoque con líneas de 1 cm de largo en promedio dispuestas a intervalos que después se rellenan con un segundo y un tercero de colores puros. En su origen fue pensado para ser usado con acuarelas. La técnica se difundió en México después del curso sobre restauración de pintura mural impartido por Laura Mora en 1968 (Mora *et al.* 1996:343-354; Bailão 2011:51).

³ *Restaurando México* fue una serie documental de Canal 22 compuesta por 13 episodios con la que se buscó la difusión de la investigación y conservación del patrimonio cultural de México (Canal 22 2013).

por una suerte de “descubrimiento” o al ser “resucitadas” tras la restauración, esto es, la enunciación o declaración de sus valores históricos y estéticos se produce mediante su inserción en un discurso museográfico y, si acaso, en su presentación académica dentro de un catálogo de exposición. En este proceso, los objetos culturales (pinturas y esculturas) mutan de testimonios históricos y artísticos potencialmente útiles dentro de un contexto cultural determinado a materiales excepcionales, completos y listos para afrontar una nueva vida como agentes identitarios o alimentos del conocimiento (Chanfón Olmos 1988:257).

Mientras que sobre las mesas, en los caballetes, o incluso apoyadas en los muros del pasillo exterior del colegio jesuita, las pinturas son cosas de este mundo: telas y pigmentos aglutinados al óleo, bastidores de madera vieja y preparaciones craqueladas, al pasar del taller al museo, es decir, de la sala 18 a la 19, adquieren otro estatus. Ya no importa que hayan estado en condiciones fluctuantes de humedad relativa ni el calor de Chihuahua ni los dedos del restaurador; han cruzado el umbral en que se reconoce una pieza patrimonial y ya es imposible siquiera intentar acercarse a ver las zonas en las que había faltantes de pintura. Ya son obras de arte dentro de un museo. Las jóvenes que custodian el recinto piden un metro de distancia de observación. La cantidad de lujos asignada para la exhibición de pinturas de caballete no ayuda al espectador y el barniz de resina natural hace todo para que la física opere en la superficie del lienzo, desafortunadamente en detrimento de la capacidad de observación del ojo humano. Desde que estos objetos fueron seleccionados para viajar de los sitios en que habían estado exhibidos durante siglos hasta la ciudad de México, ya se había destacado su valor estético, pero no fue sino hasta la restauración cuando llegaron a concebirse como piezas de alto valor cultural. Aquí es donde opera de manera positiva una conocida y capital declaración de la restauración como disciplina: “Tiene como fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento...” (ICOMOS 1964:art. 9). En el espacio del museo, las piezas ya tienen otra utilidad, lejana a la función ritual, litúrgica, social o decorativa que les dio origen.

Los profesionales en restauración —como ellos mismos aclaran en un video al final de la muestra— consiguen que las imágenes de los lienzos renazcan más a la manera de maestros de alquimia que como científicos en el desarrollo de un método interdisciplinario. Aquí la operación quirúrgica llevada a cabo sobre las obras obedece a la repetición de los saberes técnicos y no a preguntas sobre lo que cada pieza requería en materia de conservación; por eso la enorme mampara explicativa en la que se expone de modo didáctico toda la ruta del proceso que conlleva la intervención de una pintura de caballete ocupa la zona central de la primera sala de exhibición. Como si se tratara de una ruta única. Desde que se estudia la licenciatura en restauración se nos enseña que, en su acepción de intervención directa sobre la

imagen, la restauración debiera ser una acción excepcional, realizada después de que los medios preventivos no fueron suficientes para mantener en buen estado las imágenes (Calvo 1997:193). Pero en *Luz renaciente* se omite cualquier pregunta sobre el destino final de las pinturas y también sobre su origen. Algunas cédulas en el espacio de la sala donde se presentan las obras ya terminadas ofrecen el análisis iconográfico de la escena, información que se confunde en medio de los esquemas y levantamientos de los deterioros previos. A la mayoría de las piezas se les hizo de todo para “restaurarlas”. Destaca lo prolijo y socorrido que sigue siendo el reentelado a la cera resina, así como los barnizados con cera.⁴ Hay que decir que la naturaleza de este tipo de intervenciones es inmediata: se trata de acciones de corta duración. Los barnices de restauración tienen expectativas de vida útil cortas en espacios sin control de humedad y temperatura. El reentelado a la cera resina, por su parte, presenta asimismo, después de 20 o 30 años, las huellas del proceso de planchado, manchas del engrudo del velado que aparecen como telarañas blancas sobre las craqueladuras y, por supuesto, un oscurecimiento notable del color. Incluso la imagen del cartel de *Luz renaciente* apela a la noción de la restauración como maquillaje: el rostro de la Virgen recibe un retoque cuidadoso con el fin de disimular el envejecimiento. Sin duda está implícita la obsesión del ser humano por mantenerse siempre joven o el miedo a la muerte: Dorian Gray.

Al terminar la visita lo que más se comenta entre el público no especializado es el respeto que infunden la paciencia y la minuciosidad implicadas en la labor del restaurador. Para los otros que somos nosotros, restauradores de profesión, involucrados con la pintura, los temas son varios: la mística (o la experiencia con lo divino) alrededor del papel del restaurador, las bajas condiciones de seguridad para los trabajadores y visitantes, así como la evidente carencia de equipamiento de alta tecnología empleado para la restauración en este y en la gran mayoría de los talleres de su tipo en México (equipos para el registro del proceso de restauración y para el diagnóstico del deterioro, zonas específicas para barnizado o preparación de sustancias tóxicas, espacios y equipos para tomas radiográficas, ultravioleta infrarrojo, mesas de succión y control de temperatura, iluminación con luz de día, espacios climatizados y con extracción y purificación de aire, mobiliario con control de temperatura y filtros para almacenamiento de disolventes, sillas o bancos de trabajo —al menos— adecuados para el trabajo continuo frente a obra, caballetes versátiles o motorizados, entre muchos otros).⁵ Para nosotros, digo, son entonces

⁴ Las referencias bibliográficas con evidencias, discusiones y reflexiones sobre los reentelados a la cera resina son amplísimas; algunas fundamentales son: Staniforth y Bomford (1985); Marvelde (2012); Villers (2003).

⁵ La apertura al público de talleres de restauración establecidos en las

obligadas ciertas preguntas: qué tan científico e interdisciplinario es el trabajo del conservador-restaurador de bienes culturales; por qué se arman talleres improvisados en las salas de los museos y no se considera como una necesidad permanente el abrir a la vista del público todo proceso de intervención sobre el patrimonio en el país, en especial de los principales museos y recintos patrimoniales mexicanos; por qué no se busca la actualización permanente de los conservadores-restauradores.

Mi último interrogante es sobre la perspectiva en la intervención de pinturas, área por demás clásica en la construcción disciplinar del campo de la conservación: ¿cómo vamos a intervenir las lagunas, la oxidación y las craqueladuras en materia de conservación-restauración si nos presentamos como miembros de un ámbito de alta especialización y prodigio de manos privilegiadas, como lo ejemplifica ampliamente la exhibición en San Ildefonso? En 1999, David Bomford (2003) escribió un artículo donde presentaba un balance del papel del profesional en conservación y el desarrollo del área en la National Gallery (Londres) durante la segunda mitad del siglo xx. Ahí decía —con el orgullo que produce estar en una situación totalmente distinta— que hubo un tiempo en que su función como asistente en el departamento de restauración consistía sólo en reparar, limpiar y retocar cuadros; en ese periodo los restauradores apenas escribían, no daban conferencias ni opinaban de historia del arte (Bomford 2003:12). Quizá hoy sea momento de pensar qué queremos ser cuando seamos grandes.

Referencias

Antiguo Colegio de San Ildefonso

2013 *Luz renaciente. Imágenes restauradas*, documento electrónico disponible en [<http://www.sanildefonso.org.mx/expos/luzrenaciente/index.html>], consultado el 17 de septiembre del 2013.

Bailão, Ana

2011 “As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica”, *GE Conservação* (2): 45-63.

Bomford, David

2003 “The Conservator as Narrator: Changed Perspectives in the Conservation of Paintings”, en Mark Leonard (ed.), *Personal Viewpoints: Thoughts about Painting Conservation*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1-12.

salas de los museos no es cosa nueva; basta mencionar el taller abierto en 1994 a propósito del proyecto *Vermeer Illuminated* en el museo Mauritshuis (La Haya, Países Bajos) (Wadum 1994). Actualmente se restaura *El cordero místico*, el políptico de los hermanos Van Eyck, en el Museum voor Schone Kunsten (Gante, Bélgica) (Museum voor Schone Kunsten 2014) y también hay un espacio de restauración en el Bonnefantenmuseum de Maastricht (Maastricht, Países Bajos) (Bonnefantenmuseum de Maastricht 2014); vale la pena ver las instalaciones, metodología y técnicas de cada uno de estos casos.

- Bonnefantenmuseum
2014 *The Limburg Conservation Institute (SRAL - Stichting Restauratie Atelier Limburg)*, Maastricht, Bonnefantenmuseum, documento electrónico disponible en [http://www.bonnefanten.nl/en/exhibitions/open_restoration_atelier], consultado en marzo de 2014.
- Brandi, Cesare
1989 [1963] *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza.
- Calvo, Ana
1997 *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, Barcelona, Del Serbal.
- Canal 22
2013 *Restaurando México*; serie documental, México, Producciones Camaleón, documento electrónico disponible en [<http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=19977#.UjkahLyDbt8>], consultado el 17 de septiembre de 2013.
- Chanfón Olmos, Carlos
1988 *Fundamentos teóricos de la restauración*, México, Facultad de Arquitectura-UNAM.
- ICOMOS
1964 "Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia)", documento electrónico disponible en [http://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf], consultado en septiembre de 2013.
- Marvelde, Mireille te
2012 "Wax-resin lining", en Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield (eds.), *Conservation of easel paintings*, Nueva York, Routledge, 424-433.
- Mora, Paolo, Laura Mora y Paul Philippot
1996 [1975 y 1984] "Problems of presentation", en Nicholas Stanley Price et al. (eds.), *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 343-354.
- Museum voor Schone Kunsten
2014 "The Ghent Altarpiece", documento electrónico disponible en [<http://clostertovaneyck.kikirpa.be/#home>], consultado en marzo de 2014.
- Staniforth, Sarah y David Bomford,
1985 "Lining and Colour Change: Further Results", *National Gallery Technical Bulletin*, 9, documento electrónico disponible en [http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/staniforth_bomford1985.pdf], conusultado en marzo de 2014.
- Villers, Caroline (ed.)
2003 *Lining paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, Londres, Archetype.
- Wallerstein, Immanuel
2002 *Conocer el mundo, saber el mundo: el fin de lo aprendido. Una ciencia social para el siglo XXI*, México, Siglo XXI Editores/UNAM.
- Wadum, Jorgen
1994 *Vermeer Illuminated. Conservation, Restoration and Research*, La Haya, Mauritshuis Museum.

Resumen

Esta es una reseña de la exhibición museográfica *Luz renaciente. Imágenes restauradas* presentada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso de mayo a septiembre de 2013. Aquí se discuten cuestiones sobre la difusión de la restauración y conservación de obras virreinales, así como de los procesos de la intervención de las pinturas, poniendo especial énfasis en analizar la noción disciplinar de la restauración que se hace implícita en la muestra.

Palabras clave

restauración; arte virreinal; difusión

Abstract

This is a review of *Luz Renaciente. Imágenes Restauradas (Light reborn. Restored images)*, a museum exhibition presented in the Antiguo Colegio de San Ildefonso from May to September, 2013. The critique discusses issues both about the dissemination of conservation-restoration of works of art from the Viceregal period as well as regarding the processes involved in restoring easel paintings, in order to emphasize the analysis of the disciplinary notion of restoration that was implicit in the exhibition.

Key words

restoration; viceregal works of art; dissemination

Titulo en Inglés: Restoration's function in mass culture: a critique to *Luz Renaciente. Imágenes Restauradas (Light reborn. Restored images)*

Postulado/Submitted 20.09.2013

Aceptado/Accepted 4.02.2014



Colaboradores

Óscar Molina Palestina

Investigador independiente, México
ompalestina@yahoo.it

Doctor en historia del arte (UNAM, México); ha estado involucrado en el área de fomento cultural, en la coordinación de conferencias y seminarios sobre patrimonio tangible e intangible, de los cuales en 2012 se publicó la *Breve historia y relación del patrimonio tangible de la Delegación Miguel Hidalgo*. Sus líneas de investigación involucran el estudio de las transformaciones del significado de algunos objetos artísticos a través del tiempo, sobre los cuales ha tratado en diferentes coloquios nacionales e internacionales.

Magdalena Rojas Vences

UPV, España
mrojasvences@gmail.com

Licenciada en restauración de bienes muebles (ENCRyM-INAH, México). Ha participado en diversos proyectos de la ENCRyM-INAH: coordinadora de la intervención del mural *La Revolución*, de Rufino Tamayo; participante en la reintegración de pintura mural en el ex-convento de Tetela del Volcán, Morelos (México), y en la intervención de pinturas sobre tabla de los retablos principales de Coixtlahuaca y Yanhuatlán, Oaxaca (México). Entre sus publicaciones destacan: "El retablo mayor de san Juan Bautista Coixtlahuaca (Oaxaca)", expuesta en el IX Congreso internacional de historiadores dominicos (2007). Como coautora presentó "La teoría frente a la restauración. Dos espacios, dos épocas y un modelo de reintegración", en la 16ª edición del Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio, IIE-UNAM (2010). En 2012 fue galardonada con el Premio Nacional INAH Paul Coremans por la mejor tesis de licenciatura. Actualmente cursa una maestría en conservación y restauración de bienes culturales (UPV, España).

Marilyn Adriana Ortiz Gasca

ENCRyM-INAH, México
orionmaog@gmail.com, marilynaortizg@gmail.com

Licenciada en sociología (FCPyS-UNAM, México) y maestra en ciencias sociales (EPHE, Francia), con la tesis "La dimension sociale dans la notion de patrimoine culturel". Fue asistente de investigación en el Colmex (México), específicamente en los centros de estudios Sociológicos, y de Asia y África, donde desarrolló temas de sociología de la cultura. Actualmente cursa la licenciatura en restauración (ENCRyM-INAH, México).

Haydeé Orea Magaña

ENCRyM-INAH, Centro INAH-Chiapas, México
haydeorea@gmail.com

Licenciada en restauración (ENCRyM-INAH, México), con estudios en conservación de pintura mural y arquitectónica (ambos en ICCROM, Roma, Italia) y de materiales pétreos (Instituto Goethe, Alemania). Cuenta con una larga trayectoria como profesora del STRPM y del Curso de Conservación de Materiales Arqueológicos en la ENCRyM-INAH, en la ENAH (INAH, México) y en la Universidad Externado de Colombia. Fue jefa del Departamento de Conservación de Pintura Mural y Materiales Arqueológicos de la CNCPC-INAH. Ha coordinado y asesorado multitud de iniciativas de conservación en sitios arqueológicos e históricos en México y Centroamérica, entre las que destaca el Proyecto de Conservación de la Fachada de la Iglesia de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, galardonado con varios reconocimientos, incluido el Premio Nacional INAH. Actualmente coordina el Proyecto de Conservación de las Pinturas Murales de la Zona Arqueológica de Bonampak, Chiapas.

Luz García Neira

UAM, Brasil
design.luz@terra.com.br

Doctora en arquitectura y urbanismo (USP, Brasil), quien ha desarrollado investigación sobre historia técnica de los textiles en Brasil a partir de la conexión entre industria, cultura y educación en diseño; cuenta con diversos trabajos publicados sobre el tema tanto en Brasil como en el extranjero. De 2010 a 2012, fue becaria del Museu Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro (Brasil). En la actualidad es profesora de la UAM-Sao Paulo (Brasil), y se dedica a las asignaturas de Proyecto y Diseño Textil. Es miembro profesional del TSA (EUA) y asociada del CNCT (Chile).

Zulema Ayerin González Gamboa

ENCRyM-INAH, México
ayeringamboa@gmail.com

Estudiante de la licenciatura en restauración (ENCRyM-INAH, México). Como parte de su formación profesional, ha colaborado en la restauración de piezas cerámicas mayas y de textiles históricos.

Jorge Rolando García Perdígón

CNPC-MC, Cuba
jorgegarcia@cnpc.cult.cu

Licenciado en historia (UH, Cuba) y maestro en estudios interdisciplinarios sobre América Latina, el Caribe y Cuba (UH, Cuba). Cuenta con diplomados en gerencia cultural (MC, Cuba) y teoría pedagógica Martiana (APC, Cuba). Especialista en sistema de documentación y ges-

tión del patrimonio cultural. Ha laborado como museólogo (Museo Municipal de Caimito y Casa Natal José Martí) y director del Complejo Monumentario Antonio Maceo. Ha desarrollado diversas investigaciones históricas y culturales publicadas en revistas y boletines en soporte impreso y electrónico. Actualmente se desempeña como director de museología en la Vicepresidencia de Museos del CNPC-MC (Cuba).

Rodrigo Esparza López

CEQ-Colmich, México
resparza@colmich.edu.mx

Doctor en ciencias sociales, línea de medio ambiente (CIESAS Occidente, México). Maestro en arqueología (ENAH-INAH, México) con especialidad en arqueometría. Sus líneas de investigación son la economía y el comercio de bienes estratégicos durante la época prehispánica, en especial la obsidiana del occidente de México. Actualmente es profesor-investigador de tiempo completo del CEQ-Colmich (México). Es miembro del SNI.

Paulina Machuca Chávez

Ladipa-Colmich, México
pmachuca@colmich.edu.mx

Doctora en ciencias sociales, línea en historia (CIESAS Occidente, México). Ha publicado libros y artículos sobre sus tres líneas de investigación: Colima y el occidente de la Nueva España, los intercambios culturales entre México y Filipinas, y la introducción de plantas en territorio novohispano durante el siglo XVI. Actualmente es directora del Ladipa. Es miembro del SNI.

Leticia Pérez Castellanos

ENCRyM-INAH, México
leticiaeperezcastellanos@gmail.com

Licenciada en arqueología (ENAH-INAH, México) y maestra en museología (ENCRyM-INAH, México). En el año 2000 colaboró en el proyecto de reestructuración del MNA-INAH (México), como asistente de curador para las salas Poblamiento de América e Introducción a la Antropología; trabajo por el que, junto con el equipo de trabajo, fue distinguida con el Premio Nacional INAH Miguel Covarrubias. Entre 2002 y 2005 trabajó en el proyecto para el MIDE (México) al que, una vez inaugurado, se incorporó como coordinadora de Evaluación, cargo que ocupó entre 2006 y 2008. De ese año al 2014 fue subdirectora de Exposiciones Internacionales en la CNME-INAH. En la actualidad es profesora-investigadora de la maestría en museología de la ENCRyM-INAH, México.

Norma Angélica Ávila Meléndez

CNME-INAH, México
norma.edumuseo@gmail.com

Diseñadora gráfica y maestra en museología (ENCRyM-INAH, México). Entre 2011 y 2013 desarrolló una investigación sobre procesos de comunicación en el MAM (México). Ha colaborado en MNCP, en el PNMC y en el Centro de Documentación CNME-INAH (los tres, en México). Actualmente forma parte del PNEC del CNME-INAH. Cuenta con experiencia docente para nivel medio superior en el área de artes visuales. Líneas de investigación: museología con enfoque social y comunitario; comunicación museográfica y mediación educativa en museos de arte.

Cintia Velázquez Marroni

UL, Reino Unido
civema@gmail.com

Licenciada en historia (FFyL-UNAM, México) y maestra en museología (ENCRyM-INAH, México). Fue jefa de Servicios Educativos en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (México) desde noviembre de 2007 hasta septiembre de 2011, así como profesora en la FFyL-UNAM (México) de 2010 a 2011. Obtuvo el Premio Nacional INAH Miguel Covarrubias 2011 (México) a la mejor tesis de maestría en museología. Ha publicado artículos en la *Gaceta de Museos*, *Intervención*, *Revista Internacional de Conservación*, *Restauración y Museología*, más una contribución en el libro *Museos universitarios de México*. En la actualidad realiza la tesis de doctorado sobre visitantes adultos en museos de historia (UL, Reino Unido).

Elsa Arroyo Lemus

IIE-UNAM, México
elsa2001@gmail.com

Licenciada en restauración (ENCRyM-INAH, México); maestra en historia del arte, (FFyL-UNAM). Actualmente cursa el doctorado en historia del arte (FFyL-UNAM, México). En el año 2006 fue galardonada con el Premio Nacional INAH Paul Coremans a la mejor tesis de licenciatura en el campo de la restauración. Ha participado en múltiples investigaciones en materia de patrimonio virreinal mexicano como investigadora del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) de la FFyL-UNAM, área enfocada al estudio de la técnica, materiales y procedimientos pictóricos del arte mexicano. Cuenta con diversas publicaciones nacionales e internacionales especializadas en conservación, tecnología, historia y materiales del arte. Actualmente es la coordinadora del LDOA, IIE-UNAM (México).

Siglas y acrónimos

APC Asociación de Pedagogos de Cuba
CEQ Centro de Estudios Arqueológicos
CIESAS Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
CNCPC Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural
CNCT Comité Nacional de Conservación Textil
CNME Coordinación Nacional Museos y Exposiciones
CNPC Consejo Nacional de Patrimonio Cultural
Colmex El Colegio de México
Colmich El Colegio de Michoacán
ENAH Escuela Nacional de Antropología e Historia
ENCRyM Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía
EPHE École Pratique des Hautes Études, Sorbonne
FCPyS Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
FFyL Facultad de Filosofía y Letras
ICCROM International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property

IIE Instituto de Investigaciones Estéticas
INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia
MAM Museo de Arte Moderno
MC Ministerio de Cultura
MIDE Museo Interactivo de Economía
MNA Museo Nacional de Antropología
MNCP Museo Nacional de Culturas Populares
Ladipa Laboratorio de Análisis y Diagnóstico de Bienes del Patrimonio Cultural
LDOA Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte
PNEC Programa Nacional de Espacios Comunitarios
PNMC Programa Nacional de Museos Comunitarios
SNI Sistema Nacional de Investigadores
STRPM Seminario-Taller de Restauración de Pintura Mural
TSA Textile Society of America
UAM Universidade Anhembi Morumbi
UH Universidad de la Habana
UL University of Leicester
UNAM Universidad Nacional Autónoma de México
UPV Universidad Politécnica de Valencia
USP Universidade de São Paulo

Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, año 5, número 9, enero-junio de 2014, se terminó de imprimir en junio de 2014, en los talleres _____, Calle _____, México, D.F.
La edición consta de 1000 ejemplares, impresos en papel cultural ahuesado de 90 gr para interiores, y en couché de 250 gr para los forros.

CONVOCATORIA

2014-2015

Intervención

Revista Internacional de Conservación,
Restauración y Museología
revistaencrym@gmail.com

La revista *Intervención* de la Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía (ENCRyM), es una publicación internacional, interdisciplinaria, arbitrada e indexada de circulación semestral, cuyo objetivo principal es promover la difusión del conocimiento, los avances y las reflexiones en torno de la investigación, la práctica y la formación profesional en los campos y disciplinas afines a la conservación, restauración, museología, museografía, gestión y estudio del patrimonio cultural entre la comunidad académica nacional e internacional.

Los lectores a los que se dirige *Intervención* son profesionales en activo y en formación, así como público interesado en el ámbito del patrimonio cultural tanto en México como en el extranjero, particularmente en América Latina.

El Comité Editorial de la Revista *Intervención* (CERI) convoca a profesores e investigadores de instituciones nacionales e internacionales, profesionales en activo o en formación y público interesado, a presentar contribuciones inéditas y originales para ser publicadas de acuerdo con las siguientes directrices editoriales:

Tipo de contribución y extensión

• **DEBATE.** Consiste en una disertación sobre aspectos teóricos, metodológicos o prácticos, susceptibles de ponerse a discusión (15 a 20 cuartillas). Dicho planteamiento será replicado por dos especialistas en el tema tratado y contará con un comentario final (8 a 10 cuartillas).

• **ENSAYO.** Es una proposición original que dispone elementos de creación, generación e innovación humanística o científica producto del estudio de un tema desde una perspectiva conceptual, teórica, metodológica o tecnológica (15 a 20 cuartillas).

• **DIÁLOGOS.** Es un intercambio individual o colectivo con personalidades que por su experiencia profesional propicien la reflexión crítica en torno de un tema de interés para el campo del patrimonio cultural (8 a 10 cuartillas).

• **INVESTIGACIÓN.** Da cuenta de los resultados, reflexiones y aportaciones teóricas, metodológicas y tecnológicas obtenidos de una investigación terminada o en proceso (15 a 20 cuartillas).

• **INFORME.** Muestra y analiza los resultados parciales o finales del diseño, ejecución o gestión de un proyecto interdisciplinario de conservación, restauración, museología o ámbitos afines al campo del patrimonio cultural (10 a 15 cuartillas).

• **REPORTE.** Expone de manera reflexiva y sintética experiencias, métodos, resultados y problemas abordados en el ámbito académico o profesional (5 a 10 cuartillas).

• **REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN.** Analiza y evalúa experiencias e iniciativas en relación con la formación académica o la actualización de profesionales y especialistas en el campo del patrimonio cultural (8 a 10 cuartillas).

• **INNOVACIONES.** Notas analíticas sobre hallazgos, avances, nuevas tecnologías, replanteamientos o

reevaluaciones teóricas, metodológicas o técnicas en el campo de la conservación, restauración y museología (5 a 10 cuartillas).

• **DESDE EL ARCHIVO.** Propuesta de reedición y comentario de un artículo, ensayo o informe de trabajo publicado con anterioridad. Tiene la finalidad de discutir y reflexionar críticamente acerca de la vigencia de su contenido o sus posibles contribuciones a la actualidad del campo del patrimonio cultural (10 a 15 cuartillas).

• **ESCAPARATE.** Nota analítica de un proceso de conservación, restauración o museología con fines informativos (3 a 5 cuartillas).

• **SEMBLANZA.** De una persona o institución que permita un acercamiento a la relevancia de su participación y aportes al campo del patrimonio cultural (3 a 5 cuartillas).

• **RESEÑA.** De libros, exposiciones, conferencias, congresos o actividades académicas recientes que representen actualizaciones teóricas, metodológicas, prácticas o tecnológicas para el estudio del patrimonio cultural (3 a 7 cuartillas).

Revisión

Todas las contribuciones se someterán a valoración y evaluación por el CERI. Los artículos de ENSAYO, DIÁLOGOS, INVESTIGACIÓN, INFORME, REPORTE, REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN e INNOVACIONES serán evaluados por especialistas pares ciegos de acuerdo con las Directrices Editoriales de *Intervención* (DEI). El dictamen del CERI será inapelable y se notificará por escrito a los autores, quienes, en su caso, ajustarán las contribuciones a los resultados de la revisión.

Guía para los autores

Con el fin de dar viabilidad al proceso de evaluación, dictamen y publicación, el (los) autor(es) deberá(n) ajustar el trabajo a los siguientes requisitos.

Texto:

• Escrito en español o inglés, capturado en procesador de texto Microsoft Word, fuente Arial de 12 puntos, doble espacio, 65 caracteres por línea y 28 a 30 líneas, página tamaño carta con márgenes de 2.5 cm de cada lado. Segundos títulos en negrita; terceros títulos en cursiva.

• Citas referenciadas de acuerdo con el Sistema Harvard (ejemplo: Ramírez 2002:45). Las citas de extensión igual o menor a cinco líneas se presentarán entre comillas integradas al texto; las mayores a cinco líneas, en párrafo a bando, sangrado a la izquierda.

• Notas a pie de página numeradas de forma consecutiva y sólo si son estrictamente necesarias como aclaración o complemento.

Referencias:

Presentadas al final del texto en orden alfabético siguiendo el Sistema Harvard, de acuerdo con los siguientes ejemplos:

Libro

Certeau, Michel de
1996 [1990] *La invención de lo cotidiano I, Artes de hacer*, Alejandro Pescador (trad.), México, UIA.

Capítulo de libro

Clark, Kate
2008 "Only Connect: Sustainable Development and Cultural Heritage", en Graham Fairclough, John Schofield, John H. Jameson y Rodney Harrison (eds.), *The Heritage Reader*, Londres, Routledge, 82-98.

Artículo en revista

Stambolov, Todor
1966 "Removal of Corrosion on an Eighteenth-Century Silver Bowl", *Studies in Conservation* 11 (1): 37-44.

Tesis

Cruz-Lara Silva, Adriana
2008 "Estética y política nacionalista en la restauración de tres urnas zapotecas durante los siglos XIX y XX", tesis de maestría en Historia del Arte, México, FFyL-UNAM.

Documento electrónico

ReCollections
2004 *Caring for Cultural Material*, documento electrónico disponible en [http://amol.org.au/reollections/2/5/03.html], consultado en agosto de 2004.

El formato de otro tipo de referencias deberá de consultarse en las Directrices Editoriales de *Intervención* (DEI) y con el CERI.

Resumen:

Escrito en español e inglés, con extensión máxima de 250 palabras.

Palabras clave:

Entre 3 y 5 conceptos en español e inglés.

Síntesis curricular:

Nombre del autor o de los autores, adscripción institucional, correo electrónico, formación académica, trayectoria destacada, proyectos, investigaciones y publicaciones recientes en un máximo de 120 palabras.

Pies de figuras:

Numeradas con texto que especifique el contenido, autor, año de producción y créditos.

Archivos electrónicos de las figuras:

Hasta doce figuras (cuadros, esquemas, fórmulas, tablas, fotos, dibujos, mapas, planos) con un tamaño de 29 cm por su lado mayor, en formato TIFF y con resolución de 300 DPI, que deberán entregarse por separado del texto en archivos numerados consecutivamente de acuerdo con su orden de aparición, señalando su ubicación exacta dentro del texto. Una fotografía de 28 cm de alto a 300 DPI para la pleca.

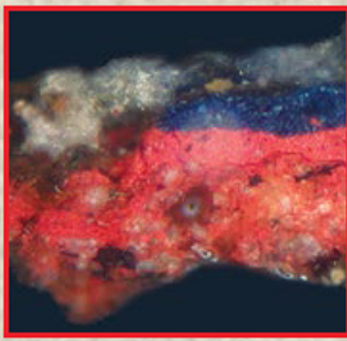
Entrega

La entrega de una versión electrónica completa de la contribución (texto e imágenes) se hará por el sistema de gestión editorial en el *Open Journal System*, enlace: [http://www.encyrm.edu.mx/intervencion]

Dudas y preguntas al Comité Editorial de la Revista *Intervención*. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. General Anaya 187, Col. San Diego Churubusco, C.P. 04120, México, D. F. Correo electrónico: revistaencrym@gmail.com

No se devolverán originales. Todas las contribuciones son sometidas a corrección de estilo y deben cumplir las normas editoriales de *Intervención*, del CERI, de la ENCRyM y del INAH.

Una vez aceptada la publicación, el autor deberá firmar carta de cesión de derechos patrimoniales al INAH. El contenido de las contribuciones y los derechos de reproducción de las figuras incluidas son responsabilidad del autor.



Intervención

ENSAYO Las metamorfosis del paisaje y sus repercusiones en la conservación de los monumentos arquitectónicos: el caso del conjunto de Santiago Atzacualco (México)
Óscar Molina Palestina

El *Rey de burlas* de Tenancingo (México): estudio integral para el rescate de un bien cultural
Magdalena Rojas Vences

ESCAPARATE Bajo el manto de un sarape: colores y conciliaciones internacionales a través de un objeto de arte popular
Marilyn Adriana Ortiz Gasca

INFORME La fachada barroca del templo de Santo Domingo de San Cristóbal de las Casas (México) y su reintegración cromática: una intervención polémica
Haydeé Orea Magaña

REPORTE Los textiles como objeto de conocimiento en el "Proyecto de Renovación Museográfica" del Museu Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro (Brasil)
Luz García Neira

Restauración de una cabeza de Mictlantecuhtli: de la iconografía a la manufactura
Zulema Ayerín González Gamboa

La labor museológica de la Revolución cubana y el proceso de transformación en la proyección social de los museos en Cuba
Jorge Rolando García Perdigón

SEMBLANZA Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (Ladipa): una perspectiva a ocho años de su gestación
Rodrigo Esparza López
Paulina Machuca Chávez

REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN Hacia la construcción del Observatorio Iberoamericano de Museos: resultados y reflexiones de una estancia profesional en España
Leticia Pérez Castellanos

RESEÑA DE LIBRO La construcción de la mirada museográfica. El *Antimanual del museólogo* de Lauro Zavala
Norma Angélica Ávila Meléndez

RESEÑA DE EXPOSICIÓN *Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940*
Cintia Velázquez Marroni

Restauración-función en la cultura de masas: crítica a *Luz renaciente. Imágenes restauradas*
Elsa Arroyo Lemus

www.encyrm.edu.mx

www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx

www.encyrm.edu.mx/intervencion