

ISSN:2395-9754

CR

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

DICIEMBRE 2015 N7

88a





Boletín de la CNCPC DICIEMBRE 2015 N7

Secretaría de Cultura

RAFAEL TOVAR Y DE TERESA
Secretario

Instituto Nacional de Antropología e Historia

MARÍA TERESA FRANCO
Directora General

DIEGO PRIETO HERNÁNDEZ
Secretario Técnico

LETICIA PERLASCA NÚÑEZ
Coordinadora Nacional de Difusión

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural
VALERIE MAGAR MEURS
Coordinadora Nacional

BLANCA NOVAL VILAR
Directora de Educación Social para la Conservación

MARÍA DEL CARMEN CASTRO BARRERA
Directora de Conservación e Investigación

Responsable del Área de Documentación y Comunicación
LUCÍA GÓMEZ ROBLES

Responsable del Área de Enlace y Comunicación
MARÍA EUGENIA RIVERA PÉREZ

Diseño Editorial
ALMA ITZEL MÉNDEZ LARA

Corrección de estilo
VALERIE MAGAR MEURS
LUCÍA GÓMEZ ROBLES
MARÍA EUGENIA RIVERA PÉREZ
DÉBORA ONTÍVEROS RAMÍREZ

Coordinadoras de la publicación
LUCÍA GÓMEZ ROBLES
MARÍA EUGENIA RIVERA PÉREZ

Ex Convento de Churubusco
Xicoténcatl y General Anaya s/n,
col. San Diego Churubusco, del. Coyoacán,
Ciudad de México

© INAH

Todas las imágenes han sido realizadas por personal de la CNCPC

Portada:
Órgano de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.
Fototeca CNCPC | © INAH, ca. 1976.

índice

04 Editorial *Isabel Villaseñor Alonso*

06 Proyectos y actividades

Arizpe: Conservación de bienes muebles e inmuebles por destino en templo de nuestra Señora de La Asunción de María. 2014 7
Rodolfo del Castillo López

Acercamiento a la relación entre contexto y la percepción de los objetos 16
Juan José Rivera Morán y Marco Vinicio Serratos Aguirre

Noticia sobre un retablo para la iglesia dominica de Huajuapán, siglo XVII 22
Yunuen Maldonado Dorantes

Conservación de los tapices con representaciones de fábulas de La Fontaine del Museo Nacional de Historia - Castillo de Chapultepec 26
Carmen Ahuactzin, Laura G. García Vedrenne y Verónica Kuhliger

Proyecto de restauración de los retablos del Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán. Sus esculturas 37
Claudia Jazziel Lumbreras Delgado

Reseña, Mesa de discusión teórica: Recuperación de la sonoridad en los instrumentos musicales Históricos 52
Norma Cristina Peña Pélaez y Sandra María Álvarez Jacinto

Tañendo problemas: la conservación de campanas sonoras en México. Un seminario permanente 55
Jannen Contreras, Gabriela Peñuelas, Ilse Marcela López, Daniela Pascual

63 Memoria

DE PATRIMONIO Y CENIZAS

El incendio en la Catedral Metropolitana de México y la primera restauración de sus órganos históricos, 1967-1977 64

73 Noticias

Interviene CNCPC pinturas jesuitas de San José de Comondú, Baja California Sur 74
Virgen de Huasinapi, última pintura colonial de la Misión de Nuestra Señora de Guadalupe en Baja California Sur 77
Una historia del pasado contenida en una cesta de la Cueva de la Candelaria 80
OVO: como un mortero fluido 84

90 Agenda y Eventos



EDITORIAL

Este número de **CR, conservación y restauración** da cuenta del amplio trabajo que se realiza en la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), así como en los diversos centros de trabajo del INAH. En el nutrido compendio de contribuciones podemos encontrar reflexiones novedosas sobre la disciplina de la conservación en México, así como los planteamientos y soluciones técnicas que se llevan a cabo como parte de los proyectos.

Los artículos publicados en este número demuestran que la conservación en México ha asumido el paradigma de la conservación basada en valores. Así, podemos apreciar una notable preocupación de los restauradores por la percepción de los valores y significados que los usuarios otorgan a los bienes culturales, así como por la necesidad de que dicho entendimiento se incorpore en los diagnósticos y toma de decisiones en conservación.

Los avances en la investigación también son notables. La investigación histórica y social se suma a la investigación en materiales y técnicas para dotar a los proyectos de conservación de mayor sustento y fundamentación. A la investigación de técnicas de manufactura de tallado de madera y bordados textiles se suma, por ejemplo, la investigación en archivos históricos y los estudios de grabados y fábulas europeos. Más aun, la investigación histórica cobra nuevas dimensiones cuando el tema de estudio es el devenir mismo de la conservación, ilustrado en este número con la investigación sobre el incendio de la Catedral Metropolitana de 1967 y su posterior restauración.

Un aspecto a destacar es la evidencia de coordinación entre los diversos órdenes e instancias de gobierno, la cual queda patente en varios de los proyectos. Y es que este trabajo de coordinación, aún en su complejidad, representa también una oportunidad para sumar esfuerzos y recursos en beneficio de la conservación del patrimonio cultural.

En suma, este número de CR ilustra la vastedad y diversidad de nuestro patrimonio cultural, así como el gran reto que implica su conservación. Desde tapices históricos hasta retablos novohispanos, la conservación es una tarea inacabable que sin embargo motiva y entusiasma a restauradores e instituciones por igual.

Isabel Villaseñor Alonso
Subdirectora de Investigación para la Conservación





PROYECTOS Y ACTIVIDADES

La conservación del patrimonio histórico *in situ*

Este número de CR se dedica a la conservación del patrimonio histórico *in situ* con proyectos de Sonora, Oaxaca, Tlaxcala, Guadalajara y el Museo Nacional de Historia. Por ser un patrimonio allegado a los grupos sociales, la conservación de estos bienes demanda la comprensión de los valores y la participación activa de dichos grupos en la toma de decisiones.

▲ Fragmento del retablo de la Virgen de Loreto en el templo de la Asunción de María de Arizpe, Sonora | © INAH, 2014.

◀ Sala de Lectura en el Museo Nacional de Historia. Fotografía Omar Dumaine | © INAH, 2015.

Arizpe: Conservación de bienes muebles e inmuebles por destino en el templo de Nuestra Señora de La Asunción de María. 2014

Texto: Rodolfo del Castillo López ¹

Antecedentes

Arizpe fue fundado en 1646 por el misionero jesuita Jerónimo de la Canal con categoría de pueblo de misión. Sus lugares de visita fueron Bacoachi y Chinapa. La cláusula VI de la Real Orden de 22 de agosto de 1776 dispuso que Arizpe fuera la capital de las Provincias Internas de Occidente, con jurisdicción sobre la independencia de Nueva Vizcaya (hoy Durango y Chihuahua), de Arizona y ambas Californias (la de Estados Unidos de Norteamérica y la de México), Sonora y Sinaloa. Aquí estuvo también la capital de la Intendencia y a finales del siglo XVIII ya obtenía el título de ciudad, la primera en Sonora.

La región del municipio de Arizpe estuvo ocupada por indígenas Ópatas. El nombre de Arizpe se deriva de las raíces de la lengua Ópata Arit, hormiga brava y Pa, en; "Lugar de hormigas bravas o coloradas". [...] El municipio está ubicado al norte del Estado de Sonora, su cabecera es la población de Arizpe y se localiza en el paralelo 30°20' de latitud norte y a los 110°09' de longitud al oeste del meridiano de Greenwich, a una altura de 800 metros sobre el nivel del mar. Colinda con los siguientes municipios: al norte con Cananea, al noreste con Bacoachi, al este con Nacozari de García, al sureste con Cumpas, al sur con Banámichi, al suroeste con Opodepe, al oeste con Cucurpe (INAFED, s.f.).

El proyecto de conservación preventiva de bienes muebles e inmuebles por destino del templo de la Asunción de María de Arizpe, Sonora, surgió derivado del compromiso de campaña del gobierno del estado de Sonora², a través de la Secretaría de Infraestructura de Desarrollo Urbano y Rural (SIDUR) de restaurar dicho inmueble a solicitud expresa de la comunidad.

¹ Rodolfo del Castillo López, es licenciado en historia por la Universidad de Sonora, generación 1997-2002 y maestro en ciencias sociales por el Colegio de Sonora, generación 2005-2007. Trabaja en centro INAH Sonora como restaurador perito de bienes muebles desde 1979.

² Guillermo Padrés Elías. Gobernador del Estado de Sonora 2009-2015.



▲ Templo de Nuestra Señora de la Asunción de María de Arizpe, Sonora | © INAH, 2014.

El templo acusaba graves deterioros en el interior y exterior de sus muros de adobe, con colapsos de los acabados y material de construcción debidos a la escorrentía del agua de lluvia que disolvían el material. En varias ocasiones se dañaron las obras pictóricas y retablos dorados del siglo XVIII por el mal funcionamiento de los canales de desagüe de la azotea del templo que, durante muchos años, pusieron en riesgo, no sólo la seguridad de los pobladores, sino también la del patrimonio religioso dentro del inmueble.³

Acuerdos sobre la participación del INAH y el Gobierno del Estado

La primera reunión de trabajo entre el personal del gobierno del estado y del Centro INAH Sonora se formalizó el día 5 de marzo del año 2012, estando presentes el arquitecto Mario Álvarez, contratado por la Secretaría de Desarrollo Urbano (SIDUR) del gobierno del Estado para elaborar el proyecto de restauración del templo de la Asunción de Arizpe.

³ Datos existentes en archivos de la sección de monumentos históricos del centro INAH Sonora, a partir del año 1978 hasta 1992. Los retablos y pinturas del siglo XVIII fueron intervenidos en 1989-1993 por restauradores de la CNCPC.

Por el Centro INAH estuvieron presentes el arquitecto Omar Enrique Jara Domínguez, de la sección de Monumentos Históricos, y Rodolfo del Castillo López, de la sección de Conservación y Restauración de Bienes Muebles. Este encuentro tenía el fin de establecer las medidas preventivas de protección de bienes muebles e inmuebles por destino del templo de Nuestra Señora de la Asunción de María de Arizpe.

El punto principal a tratar fue incluir la protección física de los retablos de madera dorada del siglo XVIII, así como los de piedra labrada, decoraciones, molduras, pinturas, esculturas de madera, textiles, ornamentos metálicos y demás bienes muebles e inmuebles por destino que son parte del patrimonio histórico cultural resguardado en el templo histórico de Arizpe⁴.

Propuesta

La sección de Conservación y de Monumentos Históricos propuso, para la protección de retablos, el diseño de una estructura de madera que los cubriera a todo lo alto y ancho con las siguientes características: la protección debería estar aislada de la estructura del retablo, es decir, que éste no formara parte del soporte o de los elementos de sujeción. Debería ser fabricada con barrotes de madera de cuatro pulgadas, unidos con fajillas de tres por una pulgada y, sobre ellas, hojas de triplay de media pulgada (salvo un mejor diseño que se propusiera). La unión de los elementos mencionados sería a base de tornillos y pijas de madera colocados con taladro con el fin de evitar vibraciones y resonancias constantes que pudieran repercutir en la conservación de los objetos y muros del edificio.

Por otra parte, la estructura de protección en su parte más alta debería contar con una cubierta de madera separada de la del techo, con mayor espesor que las usadas en las caras laterales y frontales, para garantizar una mayor resistencia. Además, debían contar con un recubrimiento plástico o laminado por la parte inferior y un impermeabilizado superior que impidiera el paso del agua hacia el interior del retablo durante los trabajos de reparación de los bajantes y canales pluviales.

⁴ Minuta de trabajo y asesoría relacionada con el proyecto de restauración y rehabilitación del templo de Nuestra Señora de La Asunción de María, localidad de Arizpe, municipio del mismo nombre, en Hermosillo, Sonora, en las oficinas que ocupa la sección de Monumentos Históricos del Centro INAH Sonora. 5 de marzo de 2012.



▲ Escultura. Asunción de María | © INAH, 2014.

Si existiera la necesidad de usarse puntos de apoyo, éstos deberían de contar con la aprobación de la sección de Conservación y de Monumentos Históricos del Centro INAH Sonora. De la misma manera era necesario considerar los daños posibles en los muros y estructuras cercanas. Con todo ello se daría formalidad a las condiciones de seguridad permanente que deben prevalecer dentro del templo y diferentes áreas de trabajo.

En las variadas reuniones entre funcionarios de gobierno, el director del Centro INAH, representantes de la empresa constructora, arquitectos, restauradores y el departamento jurídico, se estudiaron las disposiciones que por ley federal regulan cualquier intervención directa en el inmueble y a los bienes muebles e inmuebles por destino que son considerados patrimonio histórico de la nación. Así, se acordó incluir dentro del catálogo de obra de restauración algunas partidas preliminares enfo-

cadadas a la conservación preventiva de los bienes muebles e inmuebles por destino ubicados dentro del templo histórico mencionado.⁵

Con respecto a los retablos y nichos con molduras y decoraciones de piedra, fue obligatorio considerar su protección contra cualquier riesgo que pudieran sufrir durante las actividades de obra del proyecto. Asimismo, las esculturas y bienes que albergan dichos retablos tendrían que ser registrados, fotografiados y resguardados según lo determinado por la sección de Conservación, y que las acciones de maniobras, protección, embalaje, registro, intervención y demás acciones que representasen riesgos para los bienes culturales muebles e inmuebles por destino, serían realizadas con anuencia y presencia del presbítero del templo, el restaurador de bienes muebles y el custodio del templo, contando con la autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Una de las tareas planteadas para mantener una buena relación entre la empresa constructora, el párroco y los custodios del templo, fue la comunicación constante de las tareas a realizar, es decir, mantener informado a estos últimos del avance de las etapas de trabajo y, sobre todo, el respeto a la devoción de los feligreses, ya que ellos actuaban como interlocutores entre la comunidad y el equipo de trabajo. Esta acción mantuvo siempre vigente el apoyo del párroco para liberar los espacios del templo y ejecutar las obras consignadas en la propuesta de intervención.

En dicha propuesta se consideraron varias acciones prioritarias a realizar, entre ellas la designación de un espacio conocido como el "salón" (área adjunta a la sacristía) para el resguardo general de todas las piezas, lugar donde se instalaron las cajas para embalaje, además de funcionar como taller de conservación. Igualmente se trasladaron las bancas del templo a la Casa de la Cultura para iniciar los trabajos en muros interiores.

En este sentido, los bienes muebles e inmuebles por destino, tendrían que estar resguardados en espacios seguros y libres de cualquier tipo de agentes de deterioro, sin salir del inmueble, para que las obras del proyecto de restauración dieran inicio. Esta acción fue considerada como relevante por nuestra institución ya que permitió la participación de la

⁵ Minuta de trabajo y asesoría relacionada con el proyecto de restauración y rehabilitación del templo de Nuestra Señora de La Asunción de María, localidad de Arizpe, municipio del mismo nombre, en Hermosillo, Sonora, en las oficinas que ocupa la sección de Monumentos Históricos del Centro INAH Sonora. 5 de marzo de 2012.

sección de Conservación con el gobierno del estado de Sonora, a través de la empresa constructora. Las actividades se llevaron a cabo durante los meses de febrero a junio del año 2014, a intervalos.

Metodología operativa

Aprobado el proyecto de restauración, de entrada se acordó hacer una minuta operativa entre el director del Centro INAH en Sonora, antropólogo José Luís Perea González y el Director General de Proyectos e Ingeniería de la Secretaría de Infraestructura y Desarrollo Urbano (SIDUR), ingeniero Juventino Quintana Amaya, además del ingeniero Roberto del Rincón Muro, titular de la empresa responsable de ejecutar las obras de restauración. El departamento jurídico del Centro INAH Sonora se encargó de la redacción de un documento titulado "metodología operativa", cuyo objetivo principal se tradujo en la colaboración conjunta entre empresa y el Instituto para llevar a cabo la ejecución de los trabajos de protección y restauración, en el cual se reitera la competencia del INAH. De la misma manera, se nombraba a Rodolfo del Castillo como responsable de los trabajos de Conservación y a Jorge Andrés Morales como colaborador, ambos restauradores de la sección de Conservación de Bienes Muebles e Inmuebles por destino del Centro INAH Sonora⁶.

De igual forma, se consideraron las medidas de seguridad básicas así como la entrega de informes de los trabajos realizados. Se dispuso que se levantarán actas al concluir las actividades y el uso de bitácoras de obra⁷. En sí este documento resultó ser un compromiso tácito en el que el Centro INAH Sonora aseguraba el inicio y el final de las actividades de conservación preventiva para tranquilidad de la comunidad y de nuestra Institución.

Definición de actividades

Los trabajos incluyeron la conservación preventiva, la conservación directa y la restauración. De acuerdo con los Principios de Conservación⁸ convenidos por la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), con el fin de normar las acciones de conservación del patrimonio cultural nacional competencia del INAH, se entiende que la conservación preventiva incluye aquellas acciones y medidas que controlan y retardan el deterioro sin

⁶ Metodología operativa del proyecto "Restauración de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de María, en la localidad y municipio de Arizpe, Sonora. 4 de febrero de 2014.

⁷ Idem

⁸ Lineamientos institucionales generales en materia de conservación del patrimonio cultural, INAH, 2014.



▲ Limpieza | © INAH, 2014.

que se realicen acciones de manera directa al bien cultural. Mientras que la conservación directa está conformada por aquellas acciones aplicadas sobre un bien cultural con el objetivo de estabilizarlo o detener o limitar el deterioro que sufre. Por otra parte la restauración es el conjunto de acciones aplicadas de manera directa a un bien cultural estable que tenga como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso.⁹

A. Actividades de conservación preventiva

Los trabajos de conservación preventiva iniciaron con el desmontaje de catorce esculturas de yeso de manufactura reciente que conforman el viacrucis y catorce floreros de madera, así como el recubrimiento con papel *craft* de las placas de mármol alusivas a los patrocinadores de las estaciones del viacrucis, con la finalidad de protegerlos de pintura y materiales de construcción. Cada una de las obras fueron objeto de toma fotográfica, limpieza con aspiradora y protección con papel *tyvek* y hule espuma, así como la consideración del estado de deterioro en el que se encontraban. De manera simultánea el equipo de carpintería fabricaba las cajas de embalaje acorde al tamaño y al número de bienes que se resguardarían en ellas.

En la construcción de los embalajes para resguardar los bienes muebles, se utilizaron hojas de triplay de pino de 1/2", no de muy buena calidad pero finalmente cubrieron el objetivo deseado. Se fabricaron siete cajas cuyas dimensiones coincidieron con el tamaño, número de esculturas y pinturas de caballete a resguardar.

Como segundo paso se bajaron las diferentes esculturas y pedestales de madera ubicados en los muros del templo. Previo a esta actividad se hicieron dibujos y croquis y se tomaron fotografías y medidas de su ubicación exactas. Para ello se organizaron dos equipos de trabajo: uno que bajaba los bienes muebles y los trasladaba al área asignada conocida como el "salón" y otro que tomaba fotografías, realizaba limpieza, embalaje y resguardo en cajas de madera.

La tercera actividad fue desmontar las esculturas y cuadros de los dos retablos de madera dorada de "San Ignacio de Loyola" y de "La Virgen de Loreto"

⁹ Es un análisis minucioso de los lineamientos y principios de diversas cartas, recomendaciones y códigos de ética de la profesión, tanto nacionales como internacionales. Oficio de instrucción número 401-14-01/0591.14, 06 de mayo, 2014, firmado por Valerie Magar Meurs. Coordinadora Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.



▲ Desmontaje de cuadros del retablo de la Virgen de Loreto | © INAH, 2014.

ambos del siglo XVIII, para que los carpinteros fabricaran las protecciones de madera. Las pinturas se limpiaron con brocha y aspiradora. Posteriormente se siguió con la eliminación de pequeñas gotas de cal y pintura vinílica de la capa pictórica. Para su protección se cubrieron con papel *craft* y resguardaron en cajas de madera. De la misma manera se bajaron del retablo central (siendo éste una estructura metálica y cubos de madera) las diferentes piezas, entre ellas la virgen de la Asunción y Cristo Crucificado, ambos del siglo XVIII, acompañados de esculturas de ángeles de yeso, adornos y estantes de madera de época reciente.

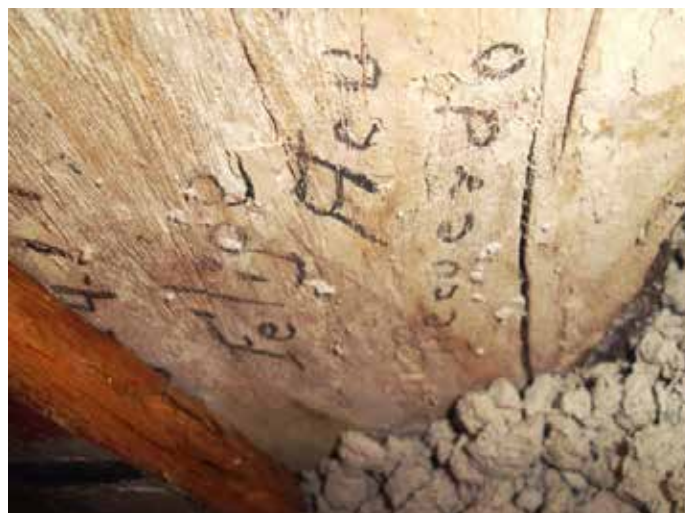
Actividades realizadas no contempladas en la propuesta de conservación

Por otra parte se realizaron calas en los muros y en los arcos, encontrando datos de valor como las diferentes capas de aplanados que cubren los muros, el encapsulamiento de las columnas de adobe con muros de ladrillo y el marco de una puerta que comunicaba a otra sala de un edificio contiguo que ya no existe en su lado oriente. En el arco del lado poniente de la tercera columna del lado sur, aparecieron arcos formados con madera, que en época reciente fueron restaurados y recubiertos con malla desplegada y yeso. En la base del arco apareció una leyenda escrito con lápiz sobre un elemento original que dice:

"4.1955

Felipe Acuña

Recuerdo"



▲ Reseña encontrada en la madera del arco original | © INAH, 2014.



▲ Protección al altar de piedra | © INAH, 2014.



▲ Resguardo concluido | © INAH, 2014.

En este inter de trabajo de restauración del edificio y la protección de los retablos se procedió a elaborar las actas y los informes correspondientes de las actividades realizadas.

La etapa final de trabajos de conservación preventiva consistió en retirar las protecciones a los retablos, así como el embalaje realizado a cada una de las piezas para proceder a instalar exactamente los diferentes bienes muebles a su lugar. Es de destacar que los retablos de madera dorada se limpiaron por la parte posterior y frontal con brocha y aspiradora para después colocar las pinturas siguiendo el orden original.

Haciendo un recuento es posible decir que se resguardaron entre 137 y 140 piezas incluyendo los dos retablos de madera dorada del siglo XVIII y uno de piedra, además de hacer trabajos de limpieza en todo el edificio debido a la cantidad de polvo de cal que se acumuló en el interior por trabajos de eliminación de aplanados. Cada una de las piezas fue fotografiada antes, durante y al final de su resguardo. Por otra parte, en dos ocasiones se limpió la fosa y los supuestos restos mortuorios del Caballero de Anza¹⁰, sepultados en el interior del templo.

¹⁰ Juan Bautista de Anza (Militar y Colonizador) nació en el Presidio Militar de Fronteras el año de 1734 y fue hijo del Capitán del mismo



▲ Deterioro en escultura de yeso | © INAH, 2014.



▲ Reintegración final | © INAH, 2014.



▲ Deterioro en escultura de yeso | © INAH, 2014.



▲ Reintegración de color | © INAH, 2014.



▲ Unión de fragmentos | © INAH, 2014.



▲ Instrumentos musicales concluidos | © INAH, 2014.



▲ Reintegración | © INAH, 2014.



Altar mayor concluido | © INAH, 2014. ▶



▲ Colocación de escultura en retablo | © INAH, 2014.

Se realizó la conservación directa en algunas piezas de tal manera que se limpiaron y estabilizaron dos placas de bronce alusivas al expedicionario en mención. En el mismo tenor se intervinieron cuatro esculturas del viacrucis, se arreglaron ocho cruces de madera, dos ángeles de yeso, se le adhirió un dedo a san José, escultura de madera del siglo XVIII. Además se reforzó el mueble cajón-ropero del siglo XIX, se colocó una cornisa al retablo de la virgen de Loreto, se consolidaron elementos decorativos de la virgen de La Asunción y se unieron 6 piezas decorativas de madera en ambos retablos, aunado el reforzamiento del cerco de madera que protege la fosa del capitán de Anza. Por otra parte se eliminaron manchas de cal y pintura vinílica encontradas en la capa pictórica de varias pinturas de los retablos.

nombre y apellido. Principió la carrera de las armas el 01 de julio de 1755 como Teniente de la Compañía de su pueblo natal; ascendió a Capitán el 12 de septiembre de 1759 y se le dio el mando de la Compañía Presidial asentada en El Tubac por orden del Virrey Marqués de las Amarillas (Almada, 1950). El 25 de abril del 2013, se realizó una inspección de los restos óseos expuestos en el templo de Arizpe, atribuidos al capitán de Anza. En el dictamen con fecha de 08 de mayo del 2013, la doctora en antropología física Patricia Olga Hernández Espinoza, del Centro INAH Sonora, determina que es poco probable que a partir del análisis osteométrico los restos pertenezcan al militar mencionado.

En suma, podríamos decir que se intervinieron de manera preventiva directa unas veintisiete piezas entre recientes e históricas.

Por último cabe añadir que el restaurador Jorge Andrés Morales Álvarez y el arquitecto Omar Enrique Jara Domínguez fueron colaboradores importantes del proyecto y, sin duda, también los residentes de la comunidad fueron muy valiosos y talentosos para realizar las labores de conservación en bienes muebles e inmuebles, poniendo todo su empeño, admiración y respeto para cada una de sus tareas conferidas.

A manera de conclusiones

Al finalizar nuestro trabajo, en participación directa con el gobierno del estado, podemos asumir la importancia de la responsabilidad del resguardo, conservación y protección del patrimonio cultural que es de todos, y que, con una buena política de gestión de los Centros INAH, es posible involucrar de manera directa e indirecta en la conservación del mismo a la comunidad en general y a los ayuntamientos.

Es de hacer notar las diferentes disciplinas profesionales que intervinieron para que el proyecto de restauración del templo histórico de Arizpe pudiera ejecutarse y, con ello la conservación preventiva y directa de los bienes muebles e inmuebles por destino.

Para nosotros como restauradores, la participación en este proyecto significó una experiencia más en la vida laboral, en el sentido que la comunidad de Arizpe representa algo más que una oportunidad de trabajar para ellos, representa una reproducción social del conocimiento de conservación y restauración del patrimonio cultural para la preservación de sus tradiciones y costumbres en el ámbito cultural.

Por otra parte, con el conocimiento del estado de conservación que guarda la diversidad del patrimonio histórico, mueble e inmueble por destino de la comunidad de Arizpe, es factible pensar en la responsabilidad compartida de las diversos sectores sociales públicos y privados; en seguir abonando para la realización de nuevos proyectos de conservación que ayuden a mantener siempre vivas sus tradiciones y manifestaciones culturales como el legado histórico que son y que mantienen el sentido de identidad propio de la comunidad arizpense.



▲ Reintegración | © INAH, 2014.

Referencias

Almada, F. R., 1950. *Juan Bautista de Anza (Militar y colonizador)*. [en línea] Disponible en: <<http://historiadehermosillo.com/htdocs/ARTICULOS/JUAN%20BAUTISTA%20DE%20ANZA.htm>> [Consultado el 30 de septiembre del 2015].

INAFED. s.f. *Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México, Estado de Sonora. Arizpe* [en línea] Disponible en: <<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM26sonora/municipios/26006a.html>> [Consultada el 29 septiembre de 2015].

Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014. *Lineamientos institucionales generales en materia de conservación del patrimonio cultural*. [PDF] Disponible en: <<http://www.mener.inah.gob.mx/archivos/17-1418402721.PDF>> [Consultado el 22 de diciembre de 2014].

Acercamiento a la relación entre contexto y la percepción de los objetos

Texto: Juan José Rivera Morán y Marco Vinicio Serratos Aguirre

Muchas veces los restauradores, al estar realizando la intervención sobre un objeto, asumimos conocer el contexto al cual será llevada la pieza después de la restauración, por el simple hecho de conocer su lugar de destino. Sin embargo, conocer el lugar de destino de un objeto es tan solo parte de la información que nos ayuda a comprender la relación que tendrán los objetos con sus usuarios. En este texto se pretende hacer un acercamiento a la manera en que se perciben los objetos culturales en tres contextos diferentes: los lugares de culto, los museos y las tiendas de anticuarios.

La intervención de restauración no debe limitarse a los aspectos materiales del objeto, sino que debe de ir más allá y tener en consideración la forma en que éste será percibido e interpretado en su contexto. Ninguna acción durante la restauración garantiza más su conservación que el hecho de anclarla en un círculo de valoración constante por parte de los usuarios.

Frecuentemente durante la restauración, los criterios de intervención se ven determinados por la función que supuestamente tienen los objetos, o por la función que deberían desempeñar dentro de un contexto determinado. Sin embargo, el estudio del contexto se ve limitado a suposiciones teóricas que carecen de un verdadero análisis de las necesidades que debe cubrir el objeto restaurado en un círculo social.

Las expectativas que un usuario pueda tener hacia un bien cultural se modifican según el recinto que alberga dicho bien. Sin embargo esto no quiere decir que esas expectativas sean siempre las mismas, “en un principio se pueden formular infinitas (...) pero al final, deberán de ser probadas por la coherencia del texto y la coherencia textual no podría sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas” (Eco, 1992, p. 23).

Según esto se puede pensar que las expectativas con las que las personas se acercan a un bien cultural son infinitas, y solo después de la experiencia prevalecerán aquellas que sean coherentes con

el recinto que alberga el bien cultural. Lo anterior abre la posibilidad de que no todas las piezas que se vayan a exhibir en un museo necesariamente tengan que tener un aspecto de objeto antiguo, al igual si una pieza va a regresar al culto no siempre tiene que estar completa para generar empatía con el usuario.

Generalmente se cree que una pieza de museo debe conservarse con su pátina ya que “la institución museo es vista como depositaria del patrimonio cultural. (...) el museo es concebido como un ámbito que brinda la posibilidad de contar la historia (...) siendo la experiencia directa de las evidencias materiales la que permitiría acceder a la misma” (Altamirano, 1996).

Lo anteriormente descrito, lo vemos reflejado directamente en los informes de restauración, principalmente en los objetos de carácter arqueológico o histórico, donde se privilegia la valoración histórica sobre las características estéticas o simbólicas que pudieran ser destacadas en el objeto. Esta interpretación del objeto como documento histórico sólo cobra sentido en la medida en la que los usuarios tengan la capacidad de apropiarse de él como “herencia histórica y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo” (Lull, 2005, p. 187).

De manera similar se ha creído que los objetos de culto deben gozar de un excelente estado de conservación y verse íntegros, lo que durante la intervención justifica la reposición de faltantes y las llamadas reintegraciones “00”¹ Muchos de los objetos que son restaurados y que pertenecen a un templo son imágenes relacionadas con la divinidad ante estas circunstancias difícilmente un pueblo admite una imagen mutilada lo que demanda de una intervención el rehacimiento o la reconstrucción de elementos faltantes o muy deteriorados.

¹ Entiéndase como aquellas reintegraciones cromáticas donde se usa o no algún sistema operativo como puntillismo o rigattino y la laguna es ocultada casi completamente a simple vista.

Basar una intervención únicamente en este tipo de consideraciones, ubica al restaurador en una posición "cómoda" que limita el análisis del contexto, de las necesidades de los usuarios y, de manera más amplia, la interacción usuario-objeto cultural. Es decir se está limitando la comprensión del "valor simbólico" que Insaurralde (2006) describe como el poder de comunicación de las cualidades que el objeto posee (originalidad, autenticidad, historicidad, etc.)

Por último, dentro de los puntos de vista que se analizan en este texto se presenta el ámbito del anticuario. Es necesario recordar que dentro del área de trabajo de la restauración también se encuentra el factor económico, y que éste, en varios sentidos, determina la metodología de la intervención.

La restauración invariablemente modificará el valor económico de un objeto; ya sea que lo incremente por el costo de la intervención o que el hecho de que sea restaurado implique una valoración negativa por parte de los usuarios.

A un anticuario se le define por las antigüedades que presenta y por la actitud que muestra ante ellas (...). Para que una obra sea considerada como antigüedad no sólo necesita ser testimonio de su tiempo, sino tener la voluntad creativa detrás, una calidad artística que a veces se puede adquirir con el tiempo como pasa con piezas de origen más artesanal como la cerámica (Ramon, 2004).

Ante esta declaración sería prudente pensar que los criterios de intervención deberían de estar enfocados en el rescate de la belleza y la conservación de la pátina², de manera que la valoración por parte del usuario sea la máxima al poseer un objeto bello que mantiene una deriva histórica determinada.

En cualquiera de los tres casos anteriormente descritos de manera somera, el consumo de los bienes culturales es el que determina su valoración y, por lo tanto, de manera directa, su conservación. El consumo se puede definir como "el conjunto de procesos socioculturales en que se realiza la apropiación, recepción y/o usos de los bienes producidos en el campo de la producción cultural" (Ortega, 2007, p. 46).

² La pátina es el producto de la transformación de los materiales que conforman un objeto y "documenta el paso mismo de la obra de arte a través del tiempo" (Brandi, 1955: 47).

La percepción es un proceso construido involuntariamente en el que interviene la selección de preferencias, prioridades, diferencias cuantitativas y cualitativas del individuo acerca de lo que percibe (Vargas, 1994). La percepción del usuario es la que determina el consumo de los bienes culturales y, a la vez, el consumo ofrece una amplia valoración que permite la inserción de los objetos dentro de la sociedad y, por lo tanto, su conservación. De esta manera los procesos de restauración deben incluir un análisis de la percepción de los objetos que involucren estrategias de evaluación simbólica en el círculo en que será reinscrito.

Solo la antropología social y la sociología cultural permiten comprender, mediante técnicas como la observación y la entrevista y un análisis crítico y procesual, niveles de la realidad sociocultural casi inaccesibles a otros saberes (...) acreedores fundamentalmente del vestigio tangible y de las fuentes documentales (Homobono, 2008, p. 69).

La entrevista como un medio de interacción social tiene como objetivo proveer de información útil, no solo para conocer de mejor manera las iteraciones usuario-objeto cultural, sino, sobre todo, para fundamentar acciones congruentes en la reinserción de los objetos culturales en un determinado entorno (Insaurralde, 2006; Ortega, 2007).

La interpretación de los objetos culturales como un bien simbólico se realiza a través de la identificación de los valores socialmente atribuidos con el fin de orientar la intervención de restauración. El objetivo es, no sólo garantizar la estabilidad material sino también recuperar su naturaleza evocativa que pudiera presentarse atenuada por los deterioros de la obra (Muñoz, 2003).

En su texto Muñoz Viñas (2003) establece que los objetos susceptibles de ser restaurados poseen dos grandes funciones: 1) la función primaria o utilitaria, que indica la razón de creación del objeto o el uso original al que estaba destinado; y 2) la función de símbolo, que es el resultado de asignación de ciertos valores que se plasman de manera inmaterial en el bien cultural, convirtiéndolo en un símbolo de dichos valores para el mismo grupo humano que se los atribuyó.

Así pues, actualmente es comúnmente aceptado que los bienes culturales son aquellos que comunican, que son capaces de evocar un concepto o un valor que pudo habersele otorgado desde su creación o durante su consumo, y su importancia, la

estimación que se les da y el deseo de conservarlos es, de hecho, directamente proporcional a su capacidad para evocar dichos conceptos o valores asignados y, en ciertas ocasiones, consensuados.

Insaurralde (2006) propone el ciclo de vida de los objetos en el que describe las etapas por las que atraviesa una pieza antes de ser restaurada. La primera etapa es la de su creación. En ella sucede el acto formativo como tal, desde la elección de los materiales, la técnica y la función, y lo más importante es que, en esta misma instancia, se va construyendo el destino que tendrá la pieza, pues se define para qué es creado y qué tipo de objeto es (artístico, religioso, industrial, etc.).

Posterior a su concepción sigue la etapa del uso. Cada objeto fue fabricado con un fin específico, por lo tanto debe cumplir con tal función; ello ocasionará un desgaste o un cambio físico dependiendo del tipo de bien del que se trate y del uso concreto. Así pues es de suponerse que las piezas con fines industriales tengan un desgaste mayor, que una obra de arte la cual está concebida para ser contemplada.

El uso finalmente va mermando ciertas cualidades del objeto y eso contribuye a que se vuelva obsoleto, además de otros factores como el cambio de moda, nuevos materiales, nuevas tecnologías, etc.

Un ejemplo claro son las primeras planchas que funcionaban con carbón. Con la aparición de las que utilizaban corriente eléctrica se fueron abandonando hasta quedar en el olvido. Lo mismo sucede con las esculturas de madera, en la época actual hay una mayor preferencia por las figuras hechas en fibra de vidrio.

Los objetos, después de quedar en el olvido, entran en un proceso de reconocimiento de sus valores y cualidades. Retomemos el ejemplo de la plancha de carbón; en algún momento quedó en desuso por la aparición de nuevos y mejores modelos, la tecnología alcanzó y rebasó al producto confinándolo al olvido.

Actualmente, aunque nadie usa ese tipo de planchas, se han convertido en objetos muy solicitados en tiendas y bazares de antigüedades. La gente los busca no por su función original, sino porque se han convertido en objetos coleccionables, testimonios histórico-materiales de una época determinada. Quizá en el momento en que se abandonaron nadie pensó que volverían a ser reconocidos y apreciados, sin embargo, como mencionamos con anterioridad, para ser valorado primero debe ser reconocido.

A partir de este momento estamos tratando con un objeto reconocido que ha vuelto a ser revalorizado y el siguiente paso es el de su reinserción. En este punto se vuelve a colocar en un contexto que, en ocasiones será el original y en otras un destino distinto, sin embargo, en cualquier caso se originará un proceso de deterioro natural y un nuevo ciclo de vida al que están destinados todos los objetos.

La educación del público acerca de su patrimonio también es una herramienta que contribuye en la valoración de los objetos culturales. No cabe duda que al igual que otras actividades públicas como la seguridad o la salud, la educación patrimonial es una inversión que por sí sola no es rentable; sin embargo, los frutos de los esfuerzos realizados se verán reflejados en la calidad de vida de los individuos de una sociedad.

Vivimos en una época donde gran parte de la población tiene un acceso limitado a las necesidades básicas, como la salud, vivienda, alimentación y un empleo estable. Ante estas circunstancias, el único



▲ Cristo en la Catedral Metropolitana de Guadalajara | © INAH, 2015.

enfoque sustentable que promueve la conservación de los objetos es aquel que hace partícipes a los ciudadanos de su patrimonio (García, 2009, p. 274). La aplicación de esta estrategia requiere estudiar el sistema de valores o “mosaico, lo cual se refiere al conjunto de valores atribuidos patrimoniales presentes, así como a las interrelaciones entre ellos” (García, 2009, p. 273). La diversidad de valores que conviven alrededor de los bienes patrimoniales, no tiene los mismos significados e importancia para todos los individuos. Por lo tanto “la gestión deberá identificar los valores que sostienen al bien patrimonial en cada sector de la sociedad y la cantidad de relaciones que se establecen o que se pueden establecer” (García, 2009, p. 274).

Requiere involucrarse con los procesos socioculturales que rodean a los bienes culturales. (...) el objetivo de la gestión patrimonial se enfila no solo a la conservación del patrimonio cultural, sino a lograr la incorporación de los actores sociales en la gestión como parte del desarrollo sostenible de la localidad. Lo cual involucra no sólo identificar, diagnosticar, registrar, investigar, conservar y restaurar (áreas tradicionales de la gestión) sino tomar en cuenta las dinámicas sociales locales (García, 2009, p. 273).



▲ Cristo en el Museo de Arte Sacro en Guadalajara | © INAH, 2015.

Análisis de la percepción sobre el patrimonio cultural por parte del público

Como parte de una investigación sobre este tema, se realizaron unas encuestas acerca de la percepción sobre el patrimonio cultural en la zona metropolitana de Guadalajara: en el Museo de Arte Sacro, en la Catedral Metropolitana de Guadalajara y en anticuarios y/o con coleccionistas

Las encuestas fueron realizadas teniendo como ejemplo dos esculturas que representan la imagen de Cristo, para asegurar que las respuestas fueran sobre un objeto similar, pero ubicado en contextos diferentes y poder hacer una comparación.

En el caso de los anticuarios, debido a la dificultad de encontrar un objeto igual o parecido al mencionado con anterioridad, se modificaron las preguntas y solamente se les cuestionó acerca de la manera en la que perciben los objetos, la valoración que tienen para ellos y la importancia del estado de conservación.

Cabe destacar que las respuestas obtenidas solamente fueron una aproximación y no reflejan la forma de pensar y percibir de toda la población en general, por tal motivo debe ser tomado como un ejercicio de interpretación.

Se escogió la representación de dos Cristos de tamaño natural: la primera imagen es una escultura localizada en el segundo piso del Museo de Arte Sacro y la segunda una representación que se encuentra en la Catedral Metropolitana de Guadalajara.

Es interesante notar como solo en el caso del anticuario la suposición acerca de los valores buscados en los objetos culturales es cercana a las respuestas que se obtuvieron por parte del público encuestado, pues la valoración en este contexto es económica y lo que resulta más atractivo para los compradores es la antigüedad del objeto, lo que se relaciona directamente con la pátina.

En el caso del contexto religioso fue mayor el contraste que existió entre las respuestas y lo estimado. Las personas que acudían a un recinto religioso prestaban poca atención a los objetos, dado que asistían al mismo por razones espirituales. De este modo la valoración se producía debido a la consideración de que las imágenes estaban “benditas”.

Sin embargo cabe destacar que el objeto tomado en cuenta para el contexto religioso no presentaba un pésimo estado de conservación, ni mucho menos estaba en estado de ruina, lo que parece indicar que, si bien el objeto debe presentar decencia y decoro, los usuarios no perciben la totalidad de los detalles del estado de conservación. Sería interesante extender las investigaciones e intentar comprender el mecanismo de valoración de los objetos incompletos como es el caso del "Cristo roto".

En el caso del museo, algo importante a destacar es cómo, a pesar de que los visitantes ya no entienden el objeto desde la espiritualidad como en el contexto religioso, conserva su carácter de objeto religioso, en primer lugar por la representación y en segundo lugar porque los encuestados aún lo consideraban "bendito".

También resulta interesante como las expectativas para un objeto de museo son muy diversas. Por un lado se espera encontrar objetos "bien cuidados" y por otro objetos "desgastados".

De esta manera se puede mencionar que si bien todos los objetos que serán restaurados requieren de un análisis del contexto, el museo requiere de una mayor comprensión, con especial énfasis en los museos de arte religioso. Un museo de arte religioso tendrá que atenderse desde su perspectiva como museo pero también deberá de ser tomada en cuenta la permanencia del carácter religioso de los objetos.

Conclusiones

Antropólogos, sociólogos y restauradores estamos capacitados para estudiar los procesos de activación patrimonial y legitimación de identidades, en términos de proyección a futuro. Tenemos la capacidad de detectar valores que la pieza puede mantener ocultos (Homobono, 2008). Y por lo tanto somos los encargados de que, de acuerdo a un estudio del contexto social de las piezas, se privilegien ciertos valores sobre otros, de manera que se logre su máxima apreciación por los usuarios.

Evidentemente, como profesionales de la restauración, tampoco podemos ser sumisos a las exigencias del público. También tenemos como herramienta la "educación patrimonial" que nos permite dotar al usuario del conocimiento que le permita acceder a su diversidad cultural y al disfrute de su patrimonio como parte de la calidad de vida (García, 2009).

Más allá de las fuentes escritas y de las reflexiones teóricas, la observación del contexto y la educación de los usuarios ofrecen información de invaluable valor para que los restauradores cumplamos el cometido de la conservación de los objetos, piezas que la misma sociedad ha construido, asignándoles posteriormente el carácter de objetos patrimoniales.

Referencias

- Altamirano, C., Crespo, C., Lander, E. y Zunino, N., 1996. *Modalidades de apropiación del Patrimonio y su público*. [en línea] Disponible en: <<http://www.equiponaya.com.ar/articulos/museologia03.htm>> [Consultado el 3 de enero de 2013].
- Brandi, C. (1995) [1963] *Teoría de la Restauración* (4ta Ed.). (Trad. Tojas, M.), Madrid: Alianza Forma.
- Eco, U., 1992. *Los límites de la interpretación*, (Trad. Lozano, H.). Barcelona: Editorial Lumen.
- García, Z., 2009. *¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? Educación Patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural*. [PDF] Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/881/88111635009.pdf>> [Consultado el 23 de diciembre de 2012].
- Homobono, J. I., 2008. *Del patrimonio cultural al Industrial: Una Mirada socioantropológica*. [PDF] Disponible en: <<http://www.uabc.mx/iis/ref/REFvol8num16/EFV8N16-2.pdf>> [Consultado el 3 de enero de 2013].
- Insaurralde, M., 2006. *De la obra de arte al patrimonio cultural. Consideraciones para la conceptualización de los objetos de restauración*. Tesis de Licenciatura. Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.
- Lull, J., 2005. *Evolución del concepto y de la significación social de patrimonio cultural*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, pp. 175-204.
- Macarrón, A. M., 1998. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: TECNOS.
- Muñoz, S., 2003. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Ortega, L. M., 2007. Uso de los métodos cuantitativos y cualitativos en el estudio del consumo de los bienes culturales en sectores populares de Mexicali, B.C. *Estudios Fronterizos*, 8 (16), pp. 43-63.
- Ramon, A., 2004. *El anticuario en el mundo de hoy*. [en línea] Disponible en: <http://elpais.com/diario/2004/01/31/catalunya/1075514842_850215.html> [Consultada el 23 de diciembre de 2012].
- Vargas, L. M., 1994. Sobre el concepto de percepción. En *Alteridades*, [Revista electrónica] 1 (8), pp. 47-53. Disponible en: <<http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt8-4-vargas.pdf>> [Consultado el 23 de diciembre de 2012].

Noticia sobre un retablo para la iglesia dominica de Huajuapán, siglo XVII*

Texto: Yunuen Maldonado Dorantes

Este estudio ha sido realizado en el contexto del proyecto "Altars and retablos" que se desarrolla en la CNCPC desde el año 2004, a cargo del restaurador Luis Huidobro. Este proyecto, habitualmente, lleva a cabo trabajos de investigación histórica, cuando se encuentra documentación conservada que, en algunos casos, es indispensable para la toma de decisiones a la hora de la intervención. Todos estos estudios amplían el conocimiento existente sobre la construcción de retablos en la Nueva España, así como el desarrollo de los mismos durante toda la época virreinal. En este caso concreto, la información apareció en el contexto de estudio de otro retablo, dentro del mismo proyecto: el de la Virgen de Guadalupe de Santiago Tejuapán.

La iglesia de Huajuapán. Breve historia de sus orígenes

Hujuapán de León se localiza en la zona nor-occidental del estado de Oaxaca y es el centro de la mixteca baja. Actualmente es cabecera de distrito y sede de una diócesis episcopal desde el 25 de abril de 1902, cuando el papa León XIII la eleva a dicha categoría con la Bula "Apostólica Sedes" (Bravo, 1965, pp. 56-57). Huajuapán primero fue iglesia dependiente de la Santa Sede y después perteneció a la arquidiócesis de Puebla, posiblemente hasta 1965.

Gerhard dice que "Gonzalo de Umbría atravesó esta región en 1520, y el control español se estableció probablemente un año después" (2000, p.132) momento a partir del cual se repartieron diversas encomiendas en la mixteca. En el caso de Huajuapán se destinó a Juan Tello de Medina, pero hacia 1534, una mitad fue tomada por la corona y la otra reasignada a Juan de Arriaga (Gerhard, 2000, p. 133). A mediados del siglo XVI se comisionó al corregidor de Tejuapán, Juan Enríquez de Novoa, "para restituir a la comunidad de Huajuapán, la casa que le había quitado Ruiz, su antiguo encomendero" (Gay,

* Agradezco a la Dra. Magdalena Vences los comentarios realizados al trabajo y a Jesús Alfaro la ayuda en la paleografía. El presente artículo forma parte de la investigación realizada en conjunto con el Rest. Luis Huidobro sobre los retablos en la Mixteca Alta de Oaxaca.



▲ Fachada de la Catedral de Huajuapán, Oaxaca | © INAH, 2007.

1986, p. 209) pero no se indican más detalles sobre el personaje. Alfonso Caso en su libro *Reyes y reinos de la mixteca* proporciona en apéndice una lista con los nombres de los caciques que gobernaron en distintos pueblos de la mixteca y de lugares aledaños, obtenidos de documentos del Archivo General de la Nación (AGN). Para Huajuapán, la lista abarca los tres siglos del virreinato, iniciando en 1563 con Juan de Velasco, esposo de la cacica y gobernador del lugar, y concluyendo con Gregorio de Villagómez en 1819 (1996).

En cuanto a la evangelización, como es bien sabido, los encargados de la zona fueron los dominicos, quienes se establecieron en Acatlán y Chila, en Puebla. Desde estos puntos se trasladaban para evangelizar la mixteca baja. San Juan Bautista de Huajuapán es mencionada como casa dominica por primera vez en el acta de 1578 (Vences, 1997, p. 125; Mullen, 1975, p. 86), en donde se asigna a los dominicos Fernando de Eslava como vicario y Francisco Pérez como sacerdote. En 1583, aparece de nuevo Huajuapán con los frailes designados, Antonio Gutiérrez y Domingo Gutiérrez, éste último como vicario (Vences, 1999, p. 125), pero no fue hasta

1585 cuando se aceptó oficialmente la casa de la Provincia de Santiago de la Orden de Predicadores (Mullen, 1975, p. 86; Vences, 1997, p. 139).

La construcción de la iglesia y su ornamentación

A partir de esta formalidad se empezó la edificación de la iglesia, aunque es probable que desde la primera presencia de los dominicos se iniciaran los procesos de construcción de una capilla provisional. Mullen proporciona las medidas que tenía la iglesia en 1585: 55 metros de largo por 18.5 metros de ancho (1975, p. 91). El autor indica que la planta se encontraría dentro del tipo de tres naves que construyeron los miembros de la orden de predicadores en Oaxaca (Mullen, 1975, p. 91). Por otro lado, el dominico Francisco de Burgoa (1997, 1903) no hace mención sobre la evangelización del lugar o construcción de algún edificio.

La iglesia que hoy observamos es de tres naves con planta de cruz latina y cúpula. Como se mencionó párrafos arriba, adquirió el rango de Catedral en el siglo XIX, época en la que se inició la construcción del actual templo, y que hoy está bajo la advocación de la Virgen de Guadalupe. Además tiene una capilla dedicada al señor Jesucristo de los Corazones. La ornamentación en el interior de la iglesia es reciente, tal vez sólo conserve dos o tres obras novohispanas. No se conocen datos sobre las imágenes que pudo tener la iglesia durante la época virreinal, no obstante se puede suponer que tenían una imagen del santo patrón, de la Virgen del Rosario y de santos de la orden dominica. En 1598 el obispo de Antequera, fray Bartolomé de Ledesma, realizó un inventario de los bienes que resguardaban las iglesias de la Provincia de Antequera, pero desafortunadamente no proporciona datos sobre Huajuapán (Vences, 1999, p. 216). El cuestionario que envía el obispo Antonio Bergoza y Jordán a principios del siglo XIX a los curas de Antequera, tampoco hace mención de Huajuapán (Huesca, 1984). El documento que se transcribe precisa que en 1618 el pueblo de Guaxuapa tenía iglesia en "donde son adoctrinados y administrados" por los dominicos (AGN, Indios, vol. 9, exp. 97, fj.51). Probablemente sea el mismo al que hace referencia Mullen.

Respecto a la ornamentación, el documento da noticia de que los habitantes de Huajuapán cuentan con "unas imágenes al temple que le sirven de retablo muy antiguas y maltratadas"; además, "los ornamentos para el culto divino [están] rotos" (AGN, Indios, vol. 9, exp. 97, fj.51). Es extraño que fray Bartolomé de Ledesma omitiera en 1598 los

bienes que la iglesia que Huajuapán conservaba. Que las imágenes utilizadas a principios de siglo XVII se mencionen como "antiguas y maltratadas" y que los ornamentos para el culto estuvieran "rotos", hace pensar que lo mencionado en el documento son los ornamentos que se utilizaron desde la llegada de los dominicos, aunque también es posible que estos hubieran sido traídos años después de otras casas dominicas, tal vez de los conventos de Santo Domingo en Puebla, San Bernardino de Chila o la casa de Tonalá.

El retablo de la iglesia de Huajuapán

Otra información es el precio a pagar por un retablo de "mil y doscientos pesos", por cuya cantidad se "pidió mandase librar las dos partes de un retablo que tienen concertado de hacer" (AGN, Indios, vol. 9, exp. 97, fj.51). Por la descripción se puede inferir que el retablo fuera de dos cuerpos todo terminado, es decir, tallado y dorado. Pero comparemos la cantidad de la factura del retablo de Huajuapán y lo que se pagó por algunos retablos de la mixteca y en otros lugares del virreinato novohispano. A finales del siglo XVI se contrataron los retablos mayores de San Miguel Achiutla, Natividad de Santa María Tamazulapa y la Catedral de Oaxaca, que realizaría el pintor sevillano Andrés de Concha. El contrato para realizar el retablo de Catedral se firmó en 1582 entre Concha y el Chantre Don Francisco de Zárate. La obra mediría "doze pies de vara [de alto] y de ancho ha de tener nueve", y tendría un costo de "seiscientos cincuenta pesos de oro común", todo terminado (Romero, 1978, pp. 12-13). Para el retablo de San Miguel de Achiutla el pintor acordó con las autoridades del pueblo que mediría "cinco varas de alto de cuatro palmas cada vara", y su valor sería de "setecientos pesos de oro común" (Romero, 1978, p.17).

En 1586 Concha contrató para el convento de Tamazulapan la factura del retablo mayor; el gobernador, los alcaldes y los regidores se comprometieron a pagarle "dos myll pesos de oro común de ocho reales de cada peso" y la obra mediría "veinte y cuatro pies de vara de alto y de ancho a de tener, diez e ocho pies" (Vences, 1997, p. 47). Sabemos que en 1650 Pedro Ramírez realizó un colateral para el convento de monjas de San Jerónimo de la ciudad de México por 3500 pesos, de los cuales 3000 correspondían a la talla, el dorado y una vidriera y el resto a las pinturas. La obra debió de estar constituida por predela, tres cuerpos y dos calles. Se menciona que eran ocho lienzos grandes y dos pequeños para el banco (Lorenzo, 2004, pp. 389-404).

Otro ejemplo es el retablo realizado por Francisco Martínez en 1723 para Meztlán, Hidalgo: medía 10 varas de largo por 7 varas de ancho, con un precio de 1300 pesos que incluía talla y dorado (Berlin, 1948, pp. 415-428). Estos ejemplos sólo permiten hacer especulaciones respecto al término “dos partes”; pero se deduce que en el documento se refirieren a dos cuerpos de un retablo tallado y dorado.

La resolución del Virrey sobre el retablo

Aunque la ornamentación de la iglesia fue considerada como antigua y en mal estado, no fue suficiente argumento para que se aprobara la factura ya iniciada de un nuevo retablo. Así, el Virrey de Guadalcazar estipuló lo siguiente: “mando a la justicia del pueblo que juntamente con el ministro de doctrina del vea y visite la iglesia y en custodia del dicho pueblo”; además, solicitó “un inventario de los ornamentos que hay en ella y calidad y estado que tiene, y ansimismo las imágenes del retablo”, y que, después de ello, se valorase “la necesidad que hay de proveer otros de nuevo” (AGN, Indios, vol. 9, Exp. 97, fj.51v). Cabría preguntarse si cada vez que los pueblos solicitaban ornamentos nuevos se realizaba una inspección por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas, y si es posible que los habitantes exageraran el estado de conservación de la obra



▲ Presbiterio con altar neoclásico de la Virgen de Guadalupe, Catedral de Huajuapam de León, Oaxaca | © INAH, 2007.

para así obtener nuevos ornamentos. Quizás fuera esta la razón de que el Virrey mandara verificar las declaraciones. No se ha encontrado, por el momento, el inventario solicitador por el Virrey, pero si éste llegó a realizarse, es posible que se conserve en el archivo de La Catedral de Huajuapam. Además es razonable pensar que en Puebla se localicen documentos del lugar, por haber estado bajo su administración eclesiástica, lo que arrojaría información que permitiera conocer más sobre la ornamentación que tenía la iglesia en aquella época.

Como se dijo líneas arriba, actualmente La Catedral de Huajuapam conserva poca obra novohispana, por lo que la información documental que se vaya recabando será de suma utilidad para conocer la ornamentación que debió tener el lugar.

Referencias

AGN, Indios vol.9, exp.97, fj.51-51v.

fj.51 Al margen izquierdo

Para que la justicia y ministro de doctrina del pueblo de Guaxapa informen de la necesidad que hay de retablo y ornamentos en la iglesia de dicho pueblo.

Don Diego López de Córdova etcétera, porque por parte del Gobernador, Alcaldes y común de pueblo de Guaxapa y sus sujetos de la Real Corona, me ha sido hecha relación que por ser pocos y muy pobres, tienen en su iglesia donde son doctrinados y administrados de los religiosos de la orden de santo Domingo, que los tienen a cargo unas imágenes al temple que le sirven de retablo muy antiguas y maltratadas, y los ornamentos para el culto divino rotos. Y para que sean administrados con la decencia conveniente, demás de que su majestad no les ha dado limosna hasta ahora para su iglesia, y ser urgente la necesidad de retablo y ornamentos. Se me pidió mandase librar las dos partes de un retablo que tienen concertado de hacer en mil y doscientos pesos, y lo que importaren los ornamentos y por mi visto en algunos acuerdos de hacienda. Y que en el dicho pueblo sus barrios y sujetos hay ciento y treinta tributarios. Por esta misma tasación y tratado y conferido en el acuerdo de hacienda que hoy día de la fecha tuve con el licenciado Domingo Detalora oidor de esta Real Audiencia, presidente el licenciado Don Juan Suarez del Valle fiscal de su majestad en ella y con el contador Gaspar Bello de Acuña y los jueces oficiales de la Real Hacienda contador Diego de Ogandiano tesorero Alonso de Santoyo. Por el presente mando a la justicia del dicho pueblo que juntamente con el ministro de doctrina del vea y visite la iglesia y en fj.151v custodia del dicho pueblo, y haga inventario de los ornamentos que hay en ella y la calidad y estado que tiene y ansimismo las imágenes del retablo de la dicha iglesia y de la necesidad que hay de proveer otros de nuevo, dando sobre ello su parecer jurado en forma para que visto provea lo que convenga.

- Fecho en México a 1º del mes de junio de 1618 años. El marques de Guadalcázar, por mandato del virrey. Pedro de la Torre.
- Berlin, H., 1948. Salvador de Ocampo. A Mexican Sculptor. *The Americas*, IV (4), pp. 415- 428.
- Bravo, J., 1965. *Diócesis y obispos de la iglesia mexicana (1519-1965)*. México: Editorial Jus.
- Burgoa, F., 1903. *Palestra historial de virtudes y ejemplares apostólicos*. México: Museo Nacional de México.
- Burgoa, F., 1997. *Geográfica descripción de la parte septentrional, del polo ártico de la América*. [Facsimilar] México: Gobierno del Estado de Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta, Editorial Porrúa.
- Caso, A., 1996. *Reyes y reinos de la mixteca*. (3era. reimp.), Volumen 1. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gay, J., 1986. *Historia de Oaxaca*. Sepan cuantos 373. México: Porrúa.
- Gerhard, P., 2000. *Geografía histórica de la Nueva España: 1519-1821*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Huesca, I., Esparza, M. y Castañeda, L., 1984. *Cuestionario de don Antonio Bergoza y Jordán, obispo de Antequera a los señores curas de la diócesis*, 2 vol. Oaxaca: Archivo General del Estado de Oaxaca.
- Lorenzo, J. M., 2004. Pedro Ramírez y un retablo para el convento de San Jerónimo de la ciudad de México. En C. Gutiérrez y M. Maquívar (eds.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*. (pp.389-404) México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mullen, R., 1975. *Dominican Architecture in Sixteenth-Century Oaxaca*. Phoenix: Center for Latin American Studies, Arizona State University, Friends of Mexican Art.
- Romero, M., 1978. Más ha de tener este retablo. *Estudios de Antropología e Historia*, 9, pp. 1-60.
- Vences, M., 1997a. Fundaciones, aceptaciones y asignaciones en la provincia dominica de México. Siglo XVI (Segunda parte). *Archivo Dominicano*, XV, pp.93-144.
- Vences, M., 1997b. Incidencias en el proceso artístico, mixteca alta, Oaxaca. *Latinoamérica, Anuario de Estudios Latinoamericanos*, 30, pp.29-49.
- Vences, M., 1999. Iglesias y bienes del obispado de Antequera, 1597-1598. *Archivo Dominicano*, XX, pp.213-309.

Conservación de los tapices con representaciones de fábulas de La Fontaine del Museo Nacional de Historia - Castillo de Chapultepec

Texto: Carmen Ahuactzin, Laura G. García Vedrenne y Verónica Kuhliger
Responsable del proyecto: Verónica Kuhliger

Como menciona Gonzalo Obregón (1954, p. 151), "...la colección de muebles existentes en el Museo Nacional de Historia es muy importante y bastante rica...". Dentro de este vasto acervo se encuentran dos juegos de sillas y sillones estilo Luis XV tapizados con imágenes de las fábulas más notables conocidas hasta el siglo XVIII. Ambas colecciones



▲ Fig. 1 Sala de Pianos en el Museo Nacional de Historia. Fotografía Omar Dumaine | © INAH, 2015.

están en exhibición y para una mejor comprensión de las mismas se les ha denominado de acuerdo al espacio donde se ubican: Sala de Pianos y Sala de Lectura, en la planta baja del Alcázar del Castillo de Chapultepec, que hoy en día es el Museo Nacional de Historia (MNH) en la ciudad de México.

El juego de la Sala de Pianos está constituido por catorce piezas de madera; cada silla y sillón está adornado con elementos en forma de conchas y plantas metálicas en dorado. La Sala de Lectura consta de nueve piezas, que tienen cierta similitud con el juego anterior. Estos muebles también están realizados en madera pero carece de elementos metálicos en su decorado; a cambio se aprecian figuras fitomorfas. Ambos juegos se encuentran revestidos con tapices que tienen imágenes inspiradas en las fábulas de La Fontaine.

Como se puede notar, son varias las características en común que distinguen a estos dos juegos de sala que se encuentran en buen estado de conservación en cuanto a la parte estructural, ya que están completos y se perciben sólidos, aunque con ciertas alteraciones en superficie (craqueladuras, pérdida de recubrimientos, opacidad y manchas en los metales) que son evidencia del paso de los años. Sin embargo, existe un grave daño por decoloración en su excepcional tapicería, y es justamente esta condición la que determinó el trabajo de conservación preventiva *in situ* para ambas colecciones. (Fig. 1)

Sala de Pianos

El Museo Nacional de Historia se inauguró en 1944 (Vázquez, 1997, p. 16), y para entonces ya exhibía este juego de sala que al día de hoy se puede apreciar en la misma habitación destinada para ello desde que Porfirio Díaz tuvo como residencia el Castillo de Chapultepec. Así lo permiten definir las imágenes¹ que se conservan en el Archivo General de la Nación

¹ Residencia presidencial en 1905. (Fig. 2) AGN. (Gómez, 1994, p. 63)

(AGN), y más anterior aún, se dice que estos muebles fueron propiedad de Maximiliano y Carlota, como lo muestra este texto de la cédula explicativa de Sala de Gobelinos o Salón de Pianos en el Museo Nacional de Historia:

Nostalgia por Europa

Al evocar las tradiciones familiares, las casas nobles de Europa demostraban su abolengo y enriquecían sus estancias con obras de arte y piezas de fino diseño. En este salón, los retratos de Maximiliano y Carlota, realizados por Albert Graefle en 1865, se acompañan por los de los monarcas franceses, Napoleón III y su esposa Eugenia, que fueron sus tutores.

El Propio Napoleón III obsequió a Maximiliano la sala de madera de avellano estilo Luis XV, en cuyas tapicerías de gobelino de Aubusson se reproducen escenas de las fábulas escritas por Jean de la Fontaine. Los pianos, uno francés y otro inglés, pertenecieron a Maximiliano y a su esposa.

Es importante destacar que la presencia de estas sillas y sillones de estilo rococó² en el espacio que habitan es un aspecto importante para mantener su ubicación ya que, al parecer, el lugar donde se encuentran se habilitó específicamente para contenerlos desde el siglo XIX. Prueba de ello es la

2 ...durante el reinado de Luis XV (1710-1774) se generó el estilo rococó que se caracteriza principalmente por el uso profuso de curvas y contra curvas elaboradas, pero delicadas. Las casas de los nobles tenían, por lo general, molduras de madera en las superficies [...] Los tapices y las tapicerías utilizadas [...] tenían una textura fina y dibujos con volutas, cintas y flores. Las lámparas, los accesorios de la chimenea y los adornos eran de metal finamente cincelado y a menudo dorado. Los suelos eran de madera colocada siguiendo dibujos de marquetería o en diseños geométricos más grandes... (Lava, 2011, p. 120).



▲ Fig. 2 Sala de Gobelinos en 1905. Fotografía Charles B. Waite | © AGN, 1905.

presencia de una mesa de madera empotrada en la pared que tiene un adorno metálico igual al que se observa en el remate del sillón circular colocado al centro de la sala. Además, dicha mesa tiene formas que semejan una gran concha de mar haciendo juego con los elementos dorados del mobiliario. (Figs. 3 y 4)

Sala de Lectura

El MNH ha tenido varios periodos de reestructuración. En el último, ejecutado de 1999 al 2003, se habilitó un espacio al cual se le denominó Sala de Lectura,³ donde se muestran, entre otros objetos, las sillas y sillones sobredorados anteriormente descritos. En la base de datos digital del museo, se tiene registro de la ubicación anterior de esta colección, y se menciona como proveniente de Palacio Nacional.

En este caso, posiblemente sean muebles manufacturados a finales del siglo XIX o quizás a principios del siglo XX ya que, aunque a simple vista se reconoce un atractivo estético y se aprecian la aplicación de materiales de calidad y el empleo de técnicas tradicionales en su manufactura, los tapices difieren de los más antiguos ubicados en Sala de Pianos en cuanto a la apariencia visual. Estos últimos contienen en su hechura características similares a las pinturas trazadas por los grandes maestros del arte, con sutiles cambios en los matices para brindar sombras y luces en la imagen; mientras que los de la Sala de Lectura se asemejan más al dibujo, es decir, son sencillos en sus líneas. La estructura de madera de los muebles está menos elaborada y podría suponerse que éstos son una imitación del estilo rococó. Por otro lado, los escasos datos que se tienen sobre esta sala, llevan al cuestionamiento sobre su historia y a la inquietud por saber más sobre ella. (Fig. 5)

¿Y los tapices?

Durante los siglos XVII y XVIII se produjeron y perfeccionaron las técnicas de tapicería europea; especialmente en Francia. Las producciones más importantes reconocidas por su gran calidad fueron: la fábrica de Gobelinos (Real fábrica de tapices) que se distinguió por el empleo de grana para los tonos rojo intenso en la tinción de los hilos de tejido (Mobiliar National, s.f.), los tapices de Beauvais (Manufactura real de tapices) famosos por la decoración de volutas, listones y paisajes y; los tapices de Aubusson (Creación de tapices) con su característico decorado vegetal denominado *verduré* de gran calidad. (Fig. 6)

3 Información brindada por el Hist. Salvador Rueda Smithers, director del MNH, 2014.



▲ Fig. 3 Detalle de la mesa. Fotografía Omar Dumaine | © INAH, 2015.

Desde épocas remotas, los monarcas y los integrantes de la nobleza, principalmente de las cortes española y francesa, gustaban del empleo de tapices en sus ceremonias y eventos especiales⁴. Estos paramentos resultaban sumamente costosos, pues su confección a mano y el empleo de materiales como la seda, lanas finas, colorantes naturales y en algunos casos, hilos de oro y plata, los concebían particularmente como objetos de lujo: "...El tejido oculta la pobreza y la suciedad, transforma radicalmente el interior y el exterior de las arquitecturas, las ennoblece y dignifica..." (Gómez, 2013, p. 313). Enormes tejidos cubrían las paredes de los edificios, jugando un papel importante en la decoración tanto adentro como afuera. Hicieron la función de murales y se fusionaban con la arquitectura generando ambientes específicos.

En el siglo XVIII, obtuvieron un uso distinto a lo habitual ya que se comenzaron a utilizar para forrar muebles (tapicería) de finas maderas y exquisitos decorados. Para el siglo XIX se redujeron las dimensiones de los tapices hasta parecer pinturas de caballete y, finalmente, hasta casi desaparecer. (Fig. 7)

⁴ "...en España, el ceremonial de la etiqueta borgoña había establecido desde tiempo atrás el uso de tapices en bautismos de infantes en la Capilla Real de palacio, capitulaciones matrimoniales, juramentos de príncipes herederos y publicación de paces. También en Francia era costumbre servirse de los tapices de la Corona en los decorados efímeros de grandes ceremonias; se ponían por las calles en las procesiones anuales del Corpus, y se habían utilizado en fecha reciente para celebrar la coronación de Luis XIV en la Catedral de Notre Dame en París, donde la nave central se revistió enteramente de tapices, tal como muestran los grabados de la época..." (Colomer, 2003, p. 68).

► Fig. 4 Sillón (borné) con adorno de metal dorado. Fotografía Omar Dumaine | © INAH, 2015.



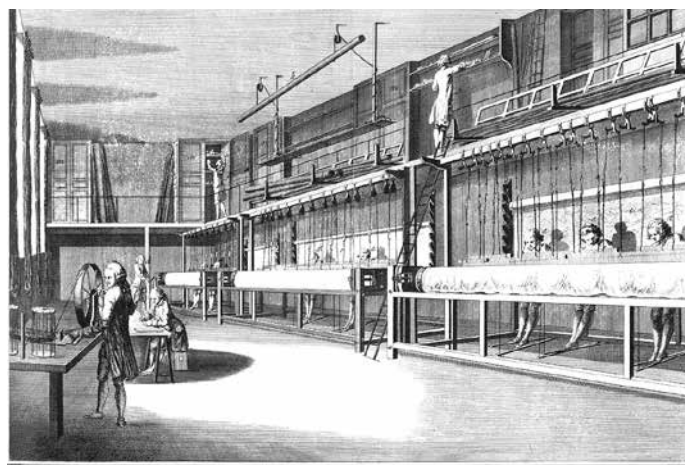
Fábulas de La Fontaine

Es sumamente interesante el estudio de estas piezas pertenecientes al MNH. Se podría decir que son únicas en el país en una colección institucional, además de haber escasos ejemplares similares en Europa y Estados Unidos.⁵

La tapicería presente en estos muebles contiene escenas que actualmente se han identificado como imágenes de las fábulas de La Fontaine, con influencia de Esopo. En algunos casos resulta sencillo identificar la alegoría representada, no obstante, el significativo deterioro que presentan los tapices dificulta entender la imagen, especialmente en el caso de los símbolos más complejos. En el mundo existe una gran cantidad de tapices con imágenes de flores, plantas, personajes míticos, pasajes de

⁵ En los siguientes museos se identificaron muebles similares a los del Museo Nacional de Historia: Fine Arts Museums of San Francisco, The Metropolitan Museum of Art, Victoria & Albert Museum.

▼ Fig. 5 Silla de la Sala de Lectura con la imagen de la fábula La zorra y las uvas. Fotografía Omar Dumaine | © INAH, 2015.



Tapisserie de Beauvais Lâcée des Gobelins, atelier et différents opérations des ouvriers employés à la Beauvais Lâcée.

▲ Fig. 6 Interior del obraje de tapices. Grabado | © The Encyclopedia of Diderot and d'Alembert, s.f.

la biblia, etc., sin embargo, en éstos se presentan fábulas cuyo sentido específico está en el mensaje transmitido mediante la moraleja.

Las fábulas de La Fontaine han sido publicadas en múltiples ocasiones y gran cantidad de artistas ilustraron las diversas ediciones generadas desde el siglo XVII, entre los que se puede mencionar a Francois Chauveau, Jean-Baptiste Oudry, J.J. Grandville, Gustave Doré, Auguste Deliérré o Marc Chagall (Musée Jean de la Fontaine, s/f).⁶

Pero fue precisamente Jean-Baptiste Oudry quien dirigió la producción de tapices de Beauvais y quien supervisó los Gobelinos, y es el autor de una serie de obras gráficas de las fábulas de La Fontaine, que bien podrían haber sido el modelo para la confección de los tapices presentes en los muebles del acervo del MNH. No obstante, se desconoce si efectivamente su obra fue la utilizada para generar los cartones que permitieron la realización de estos textiles. Aunque, por otro lado, se ha encontrado un parecido existente entre la imagen de la fábula La lechera (del MNH) y un grabado de Doré (Figs. 8 y 9).

Tapicería excepcional con sentido simbólico

El análisis de las imágenes en estos tapices tiene por objetivo explicar y comprender el ajuar como un hecho histórico, así como el contenido que esta obra representa ya que nos encontramos ante la capacidad que tienen estos muebles de enviar un mensaje sobre crítica social, sumado con el de desvelarnos un sentido simbólico en conjunto.

⁶ Fiche éducative n°3 : Au temps ou les animaux parlaient, Musée Jean de la Fontaine.



▲ Fig. 7 Tapicería en los muebles estilo rococó del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid | © monarquiaspanhola.blogspot.com, s.f.

Satirizar el mundo es una de las características de estas fábulas que tienen carácter universal y desempeñan un papel importante en la representación cultural de la sociedad del momento. La Fontaine “fue un moralista que aspiraba a la universalidad de sus personajes al convertirlos en tipos humanos por lo que escribir fue, forzosamente, reescribir” (García, 2002, p. 56). En este sentido, el autor de ninguna manera trató de innovar, aunque no por ello quiere decir que no produjo material original. Por ejemplo, podemos vislumbrar esta cuestión en la introducción en *Tirsis y Amaranta*, cuando él mismo afirmó: “Había dejado a Esopo para dedicarme a Boccaccio, pero una deidad me pide nuevas fábulas...” (La Fontaine, 1982, p. 349) representada en el respaldo de uno de los sillones de la Sala de Pianos.

A fin de lograr el carácter universal de las fábulas “utilizó dichos, proverbios, locuciones proverbiales para introducir los matices de la sabiduría haciéndola comprensible en todos los estamentos sociales [...] también evocó todos los ambientes, profesiones, capas sociales para alcanzar esta finalidad” (García, 2002, pp. 39-40). El narrador “hace alusión a hechos que se producen en su entorno, en su ambiente y en su época; de este modo el acontecimiento era actual y ofrecía una crítica social más pronunciada e inmediata” (García, 2002, p. 19).



▲ Fig. 8 La Lechera del MNH | © INAH, 2015.



▲ Fig. 9 Grabado de Doré | © www.taringa.net, s.f.

Asimismo, los ajuares contienen representaciones que los hacen inusuales porque son testimonios de prácticas sociales, además de ser artes decorativas en donde se aporta el trabajo artístico. Como ejemplo de la importancia que tiene un tapiz, baste voltear la mirada a las fábulas del tapiz de Bayeux ya que es "una fuente primordial para la historia de Inglaterra..." (Rubio, 2003, pp. 120-121), el cual posee el carácter de relato visual (Burke, 2001, p. 194) y que nos narra la conquista de Inglaterra por los normandos. El perfil de relato visual no lo comparte el tapiz de Aubusson ya que éste tiene como característica contener la visión de la sociedad.⁷ Sin embargo, ambos tapices son objetos "...a través de los cuales podemos leer las estructuras del pensamiento y representación de una determinada época" (Burke, 2001, p. 13).

Además de haber una influencia de la sociedad sobre la imagen, también hay recepción y repercusión de las imágenes sobre la sociedad porque las fábulas adquieren la propiedad de ser las representaciones de las debilidades humanas bajo el aspecto de animales y dan una lección acerca del comportamiento moral, que se ve figurado en los muebles y que será otra razón del por qué se le otorga la personalidad simbólica a las piezas expuestas.

Se trata de un mensaje polifacético pero dirigido a un público en particular. Los muebles pertenecieron a un estamento social específico, que se convirtió en el receptor de esta representación. Se trata de la clase alta, ya que ésta era la única que tenía la posibilidad de adquirirlos. La repercusión de éstas imágenes sobre esta categoría social revela un sentido alegórico, en donde al sentarse "cómodamente", dan una lección de naturaleza consciente e inconsciente que se rige por la percepción y la interpretación de estas fábulas en imágenes porque "tienen la ventaja de comunicar con rapidez y claridad los detalles de un proceso complejo" (Burke, 2001, p. 103) en el seno de una determinada cultura. Un reflejo de este sentido se observa en una de las fábulas representadas en el asiento del sillón circular o Borné: El gato, la comadreja y el gazapillo, donde concluye de la siguiente manera "Lo cual es, punto por punto, semejante a las disensiones de los pequeños príncipes sometidos a monarcas poderosos" (La Fontaine, 1982, p. 310).

A modo de introducir el sentido simbólico en conjunto, las imágenes fabuladas describen la mezquindad del interés y el egoísmo con cierta condescendencia,

⁷ Los tapices tienen características que se acercan más a los de la fábrica de Aubusson ya que, a diferencia de las otras manufacturas francesas de tapices (Beauvais y Gobelinos), "lo más famoso de Aubusson son las colgaduras y tapicerías para muebles con escenas de las fábulas de La Fontaine" (Fleming, 1987, p. 109).

enalteciendo la suspicacia y el triunfo de la astucia. En el acervo del MNH aparecen representadas las siguientes: "La lechera", "Las mujeres y el secreto", "El ratón metamorfoseando en doncella", "El lobo vestido de pastor", "La fortuna y el muchacho", "La tortuga y los dos patos", "Las ranas pidiendo rey", "El ciervo que se veía en el agua", "La cigarra y la hormiga", "El escultor y la estatua de Júpiter", "El lobo y el cazador", "Tircis y Amarante", "El lobo y el cordero", "La liebre y la perdiz", "Los peces y el pastor que tocaba el rabel", "El gallo y el zorro", "El torrente y el río", "El cuervo y el zorro", "El pastor y el mar", "El zorro y la cigüeña", "El gato, la comadreja y el gazapillo", "La zorra y las uvas", "La liebre y las ranas", "El cuervo que quiso imitar al águila", "La liebre y las ranas", entre otras.

Como resumen, estos tapices tuvieron la capacidad de trascender el texto al dar una lección mediante imágenes, así como de tener grabada una visión de la sociedad. También existe la imagen del tapiz como vestigio del pasado en el presente, pero además de ser testimonio, se trata del "...impacto de la imagen en la imaginación histórica" (Burke, 2001, p. 16). Mediante el análisis de éstas imágenes podemos imaginar el pasado de una manera más clara.

Problemáticas en el textil

Todos los tapices presentan deterioros similares entre ellos, en mayor o menor escala. La primera impresión es la disminución de los colores que además han perdido su brillo y tono original, este efecto se puede corroborar con mejor claridad al observar los hilos del tejido que han quedado ocultos en los bordes y, a los que no les llega la luz directa. También se nota tanto en el anverso como en el reverso de uno de los tapices que se encuentra exento y resguardado en los depósitos del Museo. (Fig. 10)

Otro efecto que se percibe, y además representa un riesgo mayor en los tapices, es la pérdida de hilos tanto de trama como de urdimbre. En el caso más grave se han perdido ambos, dejando un faltante y la subsiguiente pérdida de imagen. Algunas tramas se han separado ligeramente, lo que comporta un riesgo latente de rasgadura. Por supuesto, la suciedad depositada en el ligamento también se hace notoria por medio de una capa blanquecina en la superficie, además de manchas puntuales.

Además, los tapices siguen su proceso de alteración por envejecimiento natural, pero también debido al ambiente en que se encuentran exhibidos durante años de manera constante: luz natural y artificial que



▲ Fig. 10 Anverso y reverso del tejido (decoloración) del tapiz perteneciente al Borné. Fotografía MNH | © INAH, 2015.

ha logrado desvanecer las imágenes, aire que llega del exterior depositando partículas de polvo de forma acumulativa, contaminantes atmosféricos, limpiezas inadecuadas, falta de mantenimiento y una precaria conservación preventiva.

¿Qué materiales y técnicas tenemos en la confección de estos muebles?

Tradicionalmente se ha considerado que el mobiliario de la Sala de Pianos se distingue por poseer una estructura de madera de avellano, mientras que el de la Sala de Lectura está hecho con alguna que posee mayor dureza. La diferencia entre ambas maderas resulta evidente a simple vista. Si se observan las características de la talla, resulta notorio que la madera de Sala de Pianos se puede trabajar más fácilmente, lo cual permitió generar relieves de mayor detalle. Asimismo, se realizó el valor estético de la madera al mostrar su aspecto crudo, dejando entrever la veta y el acabado liso debajo de un recubrimiento brillante. En cambio, es posible que, debido a la dureza de la madera de la Sala de Lectura, el artista haya optado por generar molduras con una pasta blanca y dorar los muebles para lograr su decoración.

Los elementos metálicos presentes en la serie de la Sala de Pianos parecen haberse realizado por medio de vaciado en molde. Por su función y coloración, se infiere que se trata de una aleación a base de cobre. En cambio, es posible que las tachuelas que sujetan

el tapiz hacia la estructura de madera en el mobiliario de la Sala de Lectura, estén hechas de hierro. Esta deducción se realiza por observación directa, de acuerdo a la apariencia visual y a los productos de corrosión negros y rojizos existentes en superficie.

Es bien sabido que los tapices se hacen en un telar siguiendo un modelo preexistente -conocido como cartón- y generando variaciones de color al intercalar hilos de trama según el diseño que se quiere conformar (Standen, 1987, p. 4). Al tejerse, se busca que no se vislumbre la urdimbre. No obstante, ésta determina en gran medida el grosor que tendrá la tela, mientras que la trama define el grano. En los casos que nos ocupan, se observa que la cuenta de hilos por centímetro cuadrado es de 13 de trama por 8 de urdimbre en la Sala de Pianos (en donde la urdimbre corre en sentido vertical), mientras que en la Sala de Lectura es de 14 de trama por 13 de urdimbre (con la urdimbre dispuesta en un eje horizontal).

Las fibras empleadas durante la fabricación de estos tapices coinciden en algunos aspectos con lo que se menciona en las descripciones de la técnica tradicional. Al realizar la identificación morfológica de fibras bajo observación en microscopio óptico⁸, se identificó la presencia de algodón para conformar la urdimbre y lana y seda para la trama en los textiles de la Sala de Pianos.

⁸ Se agradece la colaboración del Laboratorio de Biología de la ENCRyM para la ejecución de los análisis científicos.

Los tapices de la Sala de Lectura están constituidos por urdimbres de algodón y tramas de lana teñida. En este caso, también fue posible muestrear el relleno, que consiste en una borra hecha con fibras (no tejidas) de algodón. Como se puede observar en la lámina de la Enciclopedia de Diderot (Fig. 11), referente al oficio de los tapiceros, se requería de varias etapas de trabajo para obtener una silla como producto final. Colocar una generosa cantidad de relleno antes de coser o clavar el tapiz era una fase primordial para que el usuario pudiera sentarse cómodamente.

Se concluye que no sólo la temática sobre las fábulas concuerda con los diseños apreciados durante los siglos XVIII y XIX, sino que la selección de materia prima también parece corresponder con sus respectivas épocas, aunque hace falta buscar más información acerca de las particularidades de cada taller.

Interpretación de intervenciones anteriores

Se tiene registro de los trabajos de restauración aplicados solamente a un grupo de tapices que así lo requirieron durante el proyecto de restructuración del MNH de 1999 al 2003⁹ para mantenerlos estables. También se perciben algunas costuras y retejidos que posiblemente estén relacionados con otro momento de intervención anterior al mencionado o que, tal vez, sean el resultado del trabajo ejecutado bajo diversos criterios al momento de tomar decisiones en torno a su conservación.

En ambas salas se detectó la presencia de distintas costuras que funcionaron como remiendos o soluciones temporales para corregir algunos deterioros como faltantes, pérdida de hilos en un sentido o deshilachados, así como para unir zonas de kilim¹⁰ correspondientes a separaciones generadas desde la técnica de factura del tapiz. Aunque se ha mencionado que, en ocasiones, las aperturas generadas por el kilim se cosen entre sí tras finalizar el tejido (Diehl y Wisser, 1972, p. 153), no se cree que esto haya ocurrido en el presente caso debido a la falta de ritmo de la puntada y a la elección del hilo.

⁹ Registros fotográficos del archivo interno del área de restauración-conservación del Museo Nacional de Historia. Revisados en el 2014. Además de la presencia de uno de los tapices de la sala de pianos que quedó en proceso de trabajo.

¹⁰ Para lograr los cambios cromáticos y generar un diseño, la trama no siempre finaliza la pasada. Existen dos técnicas para lograr este cambio de hilo coloreado: kilim (en donde se separan las áreas de trama porque se regresa el hilo al rodear la urdimbre, dejando espacios en sentido de la urdimbre) y entrelazado (cuando la trama se enlaza de algún modo con otros hilos de trama) (Mirambell y Sánchez, 1986, pp. 70-73).



▲ Fig. 11 Tapicería. Preparación del asiento | © The Encyclopedia of Diderot and d'Alembert, s.f.

Al observar las intervenciones anteriores destaca el hecho de que no se haya considerado la compatibilidad de materiales con los originales, ni su capacidad de integración con el resto del objeto. Se distinguen varios momentos de trabajo ya que los tipos de puntadas son diferentes y existen hilos de diversa naturaleza como lino, nylon y poliéster.

En el caso particular de Sala de Pianos, no fue posible determinar si los hilos de seda utilizados en sentido de la trama corresponden a una intervención temprana de retejido o si en efecto fueron utilizados desde el momento de creación. Esto se debe a que algunas fuentes (Enciclopedia of Art) mencionan que “La seda en colores claros se empleaba con frecuencia para crear efectos pictóricos en gradaciones tonales o recesiones espaciales. El brillo de la seda resultaba útil para crear destellos o efectos luminosos al contrastar con lo apagado o mate de los hilos de

lana. La seda fue ampliamente utilizada durante el siglo XVIII, especialmente en las fábricas de Beauvais en Francia, para lograr efectos tonales sutiles"¹¹ (*Idem*).

No obstante, se considera fundamental proponer tratamientos para su conservación ya que, como se observó a nivel microscópico, la fibra presenta un deterioro significativo, visible en las terminaciones en forma de agujas de la fibra. Se denota excelente calidad en el trabajo de entramado y, en caso de ser una intervención, se supone que su remoción generaría daños al objeto (Masschelein-Kleiner, 1993, p. 74).

Propuesta de trabajo de conservación preventiva *in situ*

"Toda acción de conservación deberá respetar la integridad del patrimonio cultural, basándose en la comprensión y el respeto de su materia, factura, sistema constructivo, aspecto o imagen, valores, significados, usos, asociaciones y contexto, así como considerar a los actores sociales vinculados con dicho patrimonio" (INAH, 2014).

Indiscutiblemente, estas dos colecciones son de las más importantes para el MNH ya que contienen gran cantidad de información histórica, estética, material, tecnológica, funcional, etc. Debido a la relevancia de las fábulas representadas, al hecho de haber sido concebidas para un espacio específico (en el caso de la Sala de Pianos y de la procedencia de la Sala de Lectura), al valor que alcanzan hoy en día, a su tapicería tradicional y a su fina confección, se ha realizado una propuesta de conservación preventiva que minimice el impacto de los agentes de deterioro sobre los textiles, sin que éstos tengan que ser retirados de exhibición y que, a su vez, se conserven para el futuro como si de una cápsula del tiempo se tratase.

Es evidente que la tapicería requiere tratamientos de restauración donde se permita trabajar el gobelino de manera exenta ya que subsanar los efectos del deterioro (principalmente suciedad y faltantes) presentes en el tejido demanda procesos que requieren gran cantidad de tiempo en su realización, con metodologías específicas para

tratar cada pieza de manera individual. Además, es necesario tomar en cuenta que forman parte de un grupo de objetos con características similares. Debido a esto, el proyecto de restauración directa y su ejecución para lograr la estabilización estructural de los textiles no se propuso en este momento, pues el museo carece tanto de recursos materiales como económicos para implementar un proyecto de tales dimensiones.

No obstante, se ha planteado ejecutar acciones de conservación *in situ*, sin retirar la tapicería. Esta última acción podría repercutir en la preservación de los muebles porque se corre el riesgo de disociación del tejido y su estructura, descontextualizando el tapiz. Por esta razón se ha planeado cubrir la tapicería con otro textil (impreso digitalmente con las imágenes originales) que permita disfrutar las imágenes contenidas en los tapices, sin que estos sigan sufriendo los embates de la exposición a la luz, el polvo y demás agentes de deterioro. De esta manera, las piezas se resguardarán en su sitio (a la espera de su restauración) protegidas, coadyuvando a preservar la memoria histórica del México decimonónico y sus relaciones con el exterior.

Dentro de los procesos propuestos en este Proyecto de Conservación Preventiva de los Tapices con Representaciones de Fábulas de La Fontaine de la Sala de Pianos y Sala de Lectura del Museo Nacional de Historia "Castillo de Chapultepec", se generó un diagnóstico puntual, se realizó un acercamiento a la materia y técnica de factura y se comenzó una breve investigación histórico-cultural de las piezas, además de concluir la limpieza superficial de los muebles.

Para lograr la ejecución de este proyecto se ha reunido un equipo de trabajo conformado por diversas áreas académicas: se invitó a la restauradora Laura G. García Vedrenne, a la historiadora Carmen Ahuactzin, a la bióloga Gabriela Cruz y su grupo de investigadoras, así como a diseñadores gráficos de la UNAM. Además, se contó con la valiosa participación de la alumna de la ENCRyM Zulema Ayerín González Gamboa y con el apoyo de Isabel Borrego Orendain, Diana P. Herrera Peña y Alicia Guadalupe Llano Ledezma, alumnas de la ECRO, así como con la participación de la estudiante de preparatoria Daraís Eslava Rosas como parte de su servicio social.

¹¹ Traducido de los autores de este artículo: "Light coloured silks were often employed to create pictorial effects on tonal gradation and spacial recession. The glow of silk thread was often useful for highlights or to create a luminous effect when contrasted to the duller woollen threads. Silk was increasingly used during the 18th century, especially at the Beauvais factory in France, in order to achieve subtle tonal effects".

Referencias

- Burke, P., 2001. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Colomer, J. L., 2003. *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid: CEEH.
- Diehl M. y Visser F., 1972. Tapestries. En Leene, J. *Textile Conservation* (pp. 153-163) London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Butterworths.
- Enciclopedia of Art, s.f. *Tapestry making*. [en línea] Disponible en: <<http://www.visual-arts-cork.com/tapestry-art.htm>> [Consultado en octubre 2015].
- Fleming, J. y Honour, H., 1987. *Diccionario de las Artes Decorativas*. Madrid: Ed. Alianza.
- García, M. A., 2002. *La Fontaine. Cuentos y relatos en verso*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Gómez, A., 1994. *El Castillo de Chapultepec en imágenes 1864-1993*. México: MNH-INAH.
- Gómez, C., 2013. *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*. Universidad de Zaragoza.
- INAH, 2014. *Lineamientos institucionales generales en materia de conservación del patrimonio cultural*. [PDF] Disponible en: <<http://www.mener.inah.gob.mx/archivos/17-1418402721.PDF>> [Consultado el 9 de octubre de 2015].
- La Fontaine, J., 1982. *Fábulas*. Tomo II. México: Ed. Valle de México.
- Lava, R., 2011. *Diseño de escaparates*. España: Editorial Vértice.
- Masschelein-Kleiner, L., 1993. Study and Treatment of Tapestries at the Institut Royal du Patrimoine Artistique. En *Conservation Research: Studies of Fifteenth to Nineteenth Century Tapestry* (pp. 71-77) Washington: National Gallery of Art.
- Mirambell, L. y Sánchez, F., 1986. *Materiales arqueológicos de origen orgánico: textiles*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Mobilier National. Manufactures nationales. Gobelins Beauvais Savonnerie, s.f. *Historique de la manufacture des Gobelins de Paris*. [en línea] Disponible en: <<http://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/histoire/histoire>> [Consultada el 8 de agosto de 2015].
- Monarquía Española, 2014. *Blog real*. [blog] *Palacio Real de Madrid*. 18 de noviembre. Disponible en: <<http://monarquiaspanhola.blogs.sapo.pt/palacio-real-de-madrid-18125>> [Consultada el 17 de julio de 2015].
- Musée Jean de la Fontaine. *Au temps où les animaux parlaient*. [PDF] Disponible en: <<http://crdp.ac-amiens.fr/picar/data/pdfdelp/lafont3.pdf>> [Consultada el 26 de septiembre de 2015].
- Obrigón, G., 1954. La Colección de Muebles del Museo Nacional de Historia. En *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. 6 (1), pp. 151-156.
- Rubio, J., 2003. Las fábulas del Tapiz de Bayeux. *Revista de poética medieval*, 11, pp. 93-125.
- Standen, E., 1987. *Renaissance to Modern tapestries in The Metropolitan Museum of Art*. [Boletín en línea] 44 (4), pp. 4-56. Disponible en: <http://www.metmuseum.org/art/metpublications/renaissance_to_modern_tapestries_in_the_metropolitan_museum_of_art_the_metropolitan_museum_of_art_bulletin_v_44_no_4_spring_1987#> [Consultada el 22 de septiembre de 2015].
- The Encyclopedia of Diderot and d'Alembert: Collaborative translation Project. [en línea] Disponible en: <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=did;cc=did;rgn=main;view=text;idno=did2222.0001.615>> [Consultada el 20 de septiembre de 2015].
- Vázquez, C., 1997. *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*. México: Plaza y Valdés editores, INAH.
- Visual arts. [en línea] <<http://www.visual-arts-cork.com/tapestry-art.htm>> [Consultado el 10 de octubre de 2015].

Imágenes

Fig. 6

The Encyclopedia of Diderot and d'Alembert. [en línea] Disponible en: <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=did;cc=did;rgn=main;view=text;idno=did2222.0001.615>> [Consultada el 20 de septiembre de 2015].

Fig. 7

Monarquía Espanhola. Blog real. Blog sobre la monarquía española [en línea] Disponible en: <<http://monarquiaspanhola.blogs.sapo.pt/palacio-real-de-madrid-18125>> [Consultada el 17 de julio de 2015].

Fig. 9

Taringa. [en línea] Disponible en:

<<http://www.taringa.net/post/arte/15073572/Gustave-Dore-un-genial-ilustrador-del-S-XIX-1-Parte.html>> [Consultada el 9 de junio de 2015].

Fig. 11

The Encyclopedia of Diderot and d'Alembert. [en

línea] Disponible en: <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=did;cc=did;rgn=main;view=text;idno=id2222.0001.615>> [Consultada el 3 de septiembre de 2015].

Proyecto de restauración de los retablos del Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán. Sus esculturas

Texto: Claudia Jazziel Lumbreras Delgado.

El santuario de nuestra señora de Ocotlán se ubica en la capital del Estado de Tlaxcala. Construido a finales del siglo XVII y culminado en el siglo XVIII, este inmueble es un ejemplo del barroco estípite novohispano de la región de Puebla-Tlaxcala, de acuerdo a las características formales de su fachada realizadas con argamasa y enladrillado.

El santuario histórico es uno de los sitios más importantes en el Estado, no sólo por su belleza estilística, sino por su relevancia cultural. Su interior alberga a la Virgen de Ocotlán, patrona del estado, devoción¹ extendida al estado vecino de Puebla y a diferentes partes del país.

Como parte del culto a la Virgen, durante el siglo XVIII, se construyó un conjunto de retablos. Según un escrito de la época realizado por el padre Loizaga, estos retablos fueron realizados por un indígena Tlaxcalteca², sin embargo, es notable en su manufactura que ésta corresponde a distintas etapas ejecutadas durante el siglo XVIII y por diferentes manos³.

El conjunto está conformado por tres retablos ubicados en el crucero del templo, los cuales ocupan las superficies de los muros y bóvedas de esta zona. El primero se ubica en el brazo izquierdo (lado del evangelio), a éste se le denomina retablo de la Pasión de Cristo (según su advocación); el

segundo es el principal, se ubica en el área el ábside dedicado a la Virgen de Ocotlán, y el tercer retablo, ubicado en el brazo derecho consagrado a la Virgen de Guadalupe.

Los tres retablos comparten características formales similares como la presencia de la columna estípite, empero, las diferencias entre uno y otro se aprecian por el uso diverso de los motivos fitomorfos, fantásticos y antropomorfos. En cada uno el manejo de los elementos va evolucionando de acuerdo a la temporalidad en la que éstos fueron construidos.

En el retablo de la Virgen de Ocotlán, las decoraciones se conforman por hojas de acanto, cuernos de la abundancia, lirios, rosetas y querubines, dispuestos de forma ordenada y simétrica. En el retablo de la Pasión de Cristo, las hojas de acanto, lirios, uvas y querubines son dispuestos en calles y nichos. En el retablo de Guadalupe, la presencia de la rocalla toma mayor importancia a pesar de seguir conservando hojas de acanto y conchas. Aquí la rocalla es el elemento decorativo más importante y de mayores dimensiones.

La planta de los retablos sigue la forma de los muros del crucero, es decir semirectangular. Cada uno de ellos está conformado por siete calles, un sotabanco, una predela, dos cuerpos y un ático, con paneles de madera que recubren las bóvedas.

Los retablos se levantan por medio de una estructura de postes y vigas que se anclan a los muros por medio de tensores de hierro; los cuerpos se conforman por cajas y bastidores, recubiertos por una entablatura que, vistos por el frente, se disponen como paneles, los cuales se adosan a las vigas y, en ciertos puntos, directamente al muro. Este sistema se repite en cada uno de los retablos, con sus particularidades.

El conjunto está dorado casi en su totalidad, sin embargo, quedaron expuestas las capas de la base de preparación o bol rojo y amarillo en las áreas menos visibles como las predelas del segundo cuerpo y ático, detrás de columnas y en los nichos.

¹ La devoción a la Virgen de Ocotlán resulta de gran transcendencia para los Tlaxcaltecas, si se toma en cuenta que Tlaxcala es un estado con una población de más del 90.8% católica (INEGI, 2011).

² "fue un oficial Tlaxcalteco, Indio pobre, sin más cultura que la que le dió la naturaleza en sus humildes cunas, y la que después le añadió a sus manos, y fantasía la Serenísima Reyna de los Angeles. Su nombre es Francisco Miguel: su fama iba ya volando por todo el Reyno, y volára a pesar de la muerte, que le quiso cortar las plumas, quitándole en el año de 1749, Este pues, célebradísimo Maestro, fue el artífice primero y único de lo oy se mira, y admira en el Santuario" (Loizaga, 1750, p.49). Además menciona que fue él, quien realizó los retablos, pues además de citar al principal también refiere que realizó otro retablo ya en su avanzada edad.

³ Durante la restauración de los retablos, se hizo evidente la diferencia en la calidad de la manufactura entre los tres retablos, la que va desde la calidad de las tallas, los diferentes niveles de defectos de producción y la calidad de los acabados dorados y de policromía, pues en el retablo de la Virgen de Ocotlán, existen mejores acabados y buenos ensambles. En cambio, se detectan más defectos de manufactura y menor calidad de materiales en el retablo de la Pasión y en el retablo de Guadalupe.

El proyecto de restauración

A pesar de que los retablos no presentan grandes dimensiones de altura, su monumentalidad reside en su extensión sobre los muros, ya que toda la zona del presbiterio se halla recubierta por estos elementos. Es por ello que hasta el año 2011, tanto un diagnóstico real del estado de conservación como una restauración completa de los mismos, habían resultado complicados, pues la carencia de recursos impedía contemplarlo como un conjunto, lo que llevó a realizar intervenciones parciales y hasta cierto punto paliativas.

En 2012 se comenzó con un diagnóstico para conocer el estado de conservación del conjunto por parte del Centro INAH Tlaxcala. Una vez realizado, se promovió la gestión de los recursos por parte del gobierno del Estado de Tlaxcala, que estuvo interesado en apoyar el proyecto de restauración integral de los retablos.

La intervención se dividió en dos temporadas de trabajo. La primera etapa contempló la restauración total del retablo de la Pasión, además de la limpieza y estabilización del retablo de la Virgen de Ocotlán. Para la segunda etapa se planteó la conclusión de los trabajos en el retablo de Ocotlán y la totalidad del retablo de Guadalupe. La primera se llevó a cabo de mayo a diciembre del año 2014 y la segunda de abril-diciembre de 2015.

El proyecto incluyó la restauración de las esculturas exentas de los retablos, que habían sido diagnosticadas desde el andamio en el año 2012, sin poder revisarlas en su totalidad y a detalle, por lo que desde el proyecto ejecutivo se instó a que la restauración incluyera su registro y una propuesta de trabajo con mayor conocimiento de las esculturas una vez que se tuviera mejor acceso a ellas.

Las esculturas

Las esculturas se agruparon para restaurarlas de acuerdo al retablo en el que se ubicaban. En general, la colección de estas piezas, no corresponde en su manufactura a la de los retablos⁴, sólo las del retablo de la Virgen de Ocotlán cuentan con una factura similar a la época de la construcción de éste. Para entender mejor esta colección, a continuación se

⁴ En algunos textos eclesiásticos de la Virgen de Ocotlán se hace referencia a la ubicación de las esculturas en otros retablos que existieron en la nave del templo. Además, en una fotografía de principios del siglo XX y por una publicación de 1907, se sabe que en la nave se colocaron retablos neoclásicos en el siglo XIX, por lo que es probable que las esculturas de los retablos sustituidos fueran reubicados en los retablos de la Pasión de Cristo y Guadalupe.



▲ Proceso de resane en la bóveda del retablo de la Virgen de Ocotlán. Centro INAH Tlaxcala | © INAH, 2014.

hará un acercamiento a la técnica usada en su ejecución, estado de conservación y restauración.

El total de esculturas del conjunto es de 54 piezas, de las cuales 18 son del retablo de la Pasión de Cristo, 21 del retablo de la Virgen de Ocotlán y 17 del retablo de Guadalupe. Entre todas ellas sobresalen las piezas del siglo XVIII y XIX. Las primeras se distinguen por estar en su mayoría ahuecadas y estofadas, las segundas son de bulto y policromadas y fueron reubicadas en su posición actual, lo que hace que la iconografía, tanto en el retablo de la Pasión de Cristo como en el de la Virgen de Guadalupe, sea bastante confusa o repetitiva.

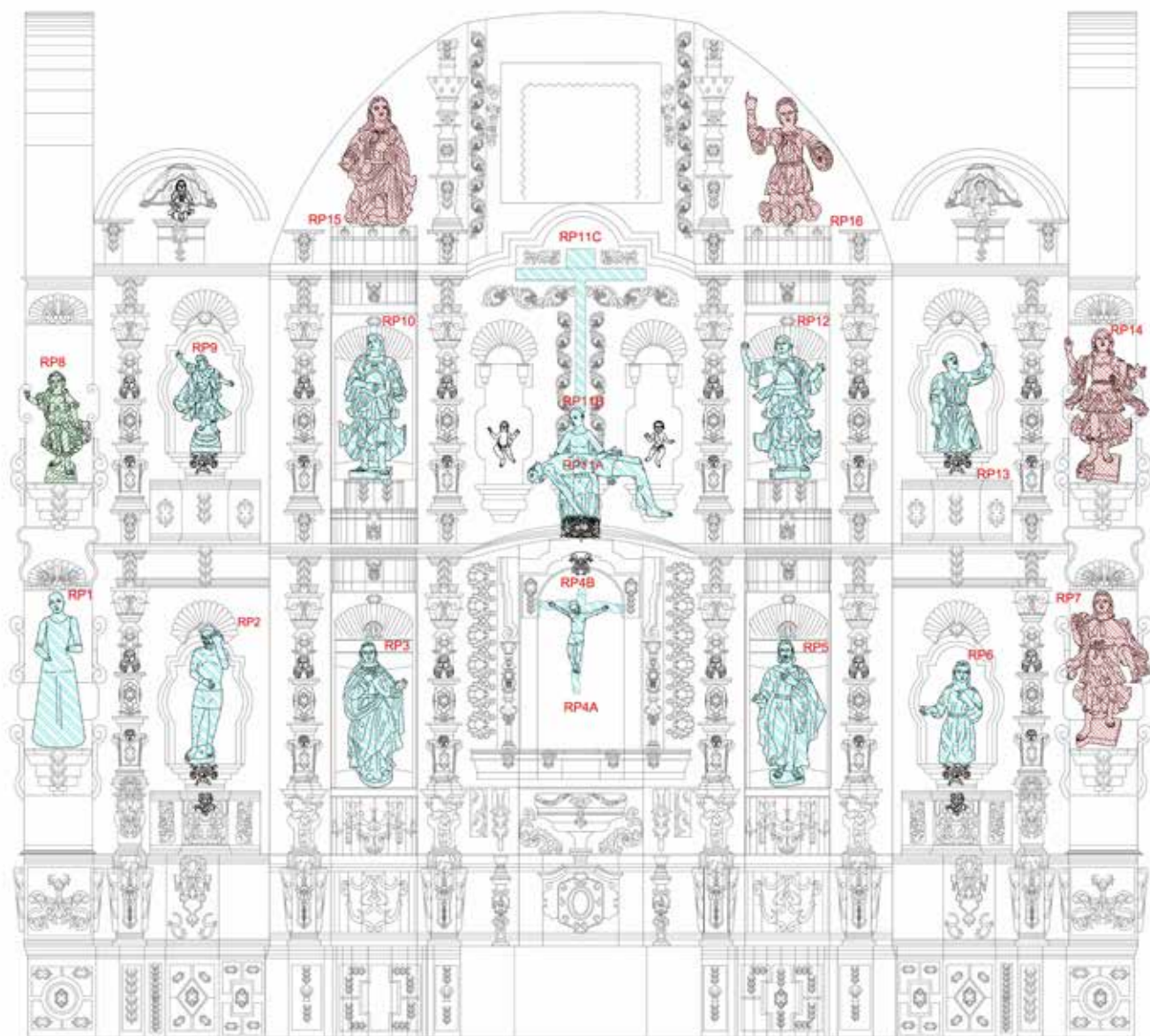
La mayor parte de las esculturas estofadas se ubica en el retablo de la Virgen de Ocotlán. Éstas presentan una mejor calidad en los acabados, al igual que las piezas, también estofadas, del retablo de la Virgen de Guadalupe.

Su valoración

Es importante mencionar que algunas representaciones escultóricas mantienen culto vigente. Además de la Virgen de Ocotlán, otras como San Juan Bautista, San José y el Niño, Santa Teresa, San José de Calasanz o la Virgen de Guadalupe, siguen siendo objeto de celebraciones. De todas ellas, las tres últimas son piezas muy queridas por el clero y durante su intervención han estado pendientes de las acciones realizadas.

Esculturas del retablo de la Pasión de Cristo

Esquema de la ubicación de las esculturas del retablo de la Pasión



© Centro IMAH Tzacolá

Retablo de la Pasión

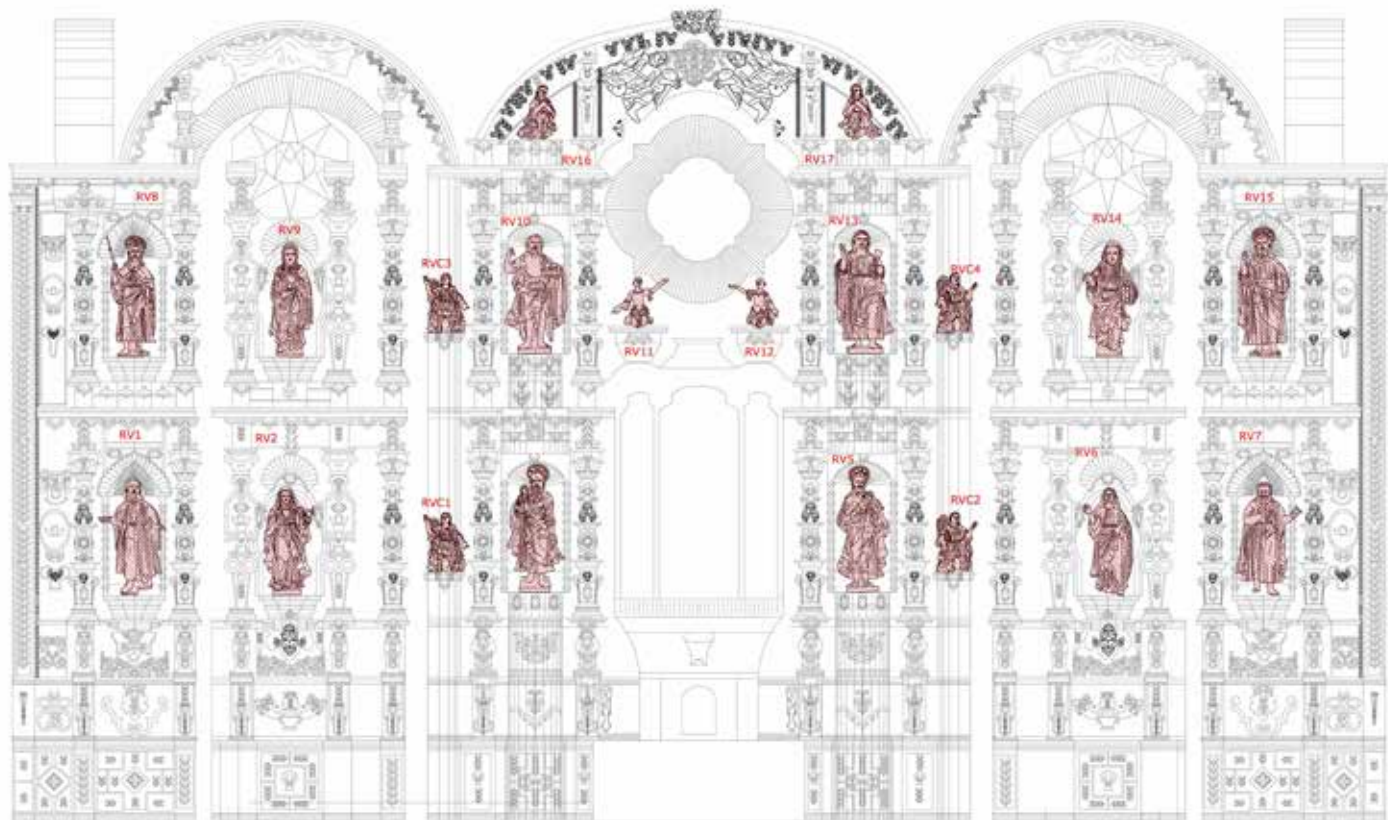
TÉCNICA DE MANUFACTURA	SIMBOLOGÍA
POLICROMADAS	
HOJA DE PLATA Y CORLADURAS	
HOJA DE ORO Y CORLADURAS	

Clave	Título	Técnica de manufactura	Época	Observaciones
RP1	Virgen de los dolores	Talla de vestir con bastidor, goznes, policromada	XIX	Restaurada
RP2	Nazareno	Talla de bulto policromada	XVIII	Esta pieza no es de vestir, sin embargo se viste en la actualidad. Restaurada
RP3	Virgen María	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RP4	Jesús crucificado	Talla de bulto policromada	XVII-XVIII	Restaurada
RP5	San José	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RP6	San Juan Evangelista	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RP7	Arcángel San Rafael	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos, sólo presenta capa de viajero. Restaurada
RP8	San Miguel Arcángel	Talla de bulto, plateada y corlada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RP9	San Miguel Arcángel	Talla de bulto policromada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RP10	Arcángel	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RP11	Conjunto escultórico de la Piedad	Talla de vestir con goznes policromada.	XVIII-XIX	Restaurada
RP12	Arcángel	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RP13	María Magdalena	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RP14	Arcángel	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RP15	Virgen María	Talla de bulto, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos, presenta motivos de conchas en su ropaje. Restaurada

Tabla 1. Centro INAH Tlaxcala | © INAH, 2014.

Esculturas del retablo de la Virgen de Ocotlán

Esquema de la ubicación de las esculturas del retablo de la Virgen de Ocotlán



© Centro Politécnico

Retablo Principal de la Virgen de Ocotlán

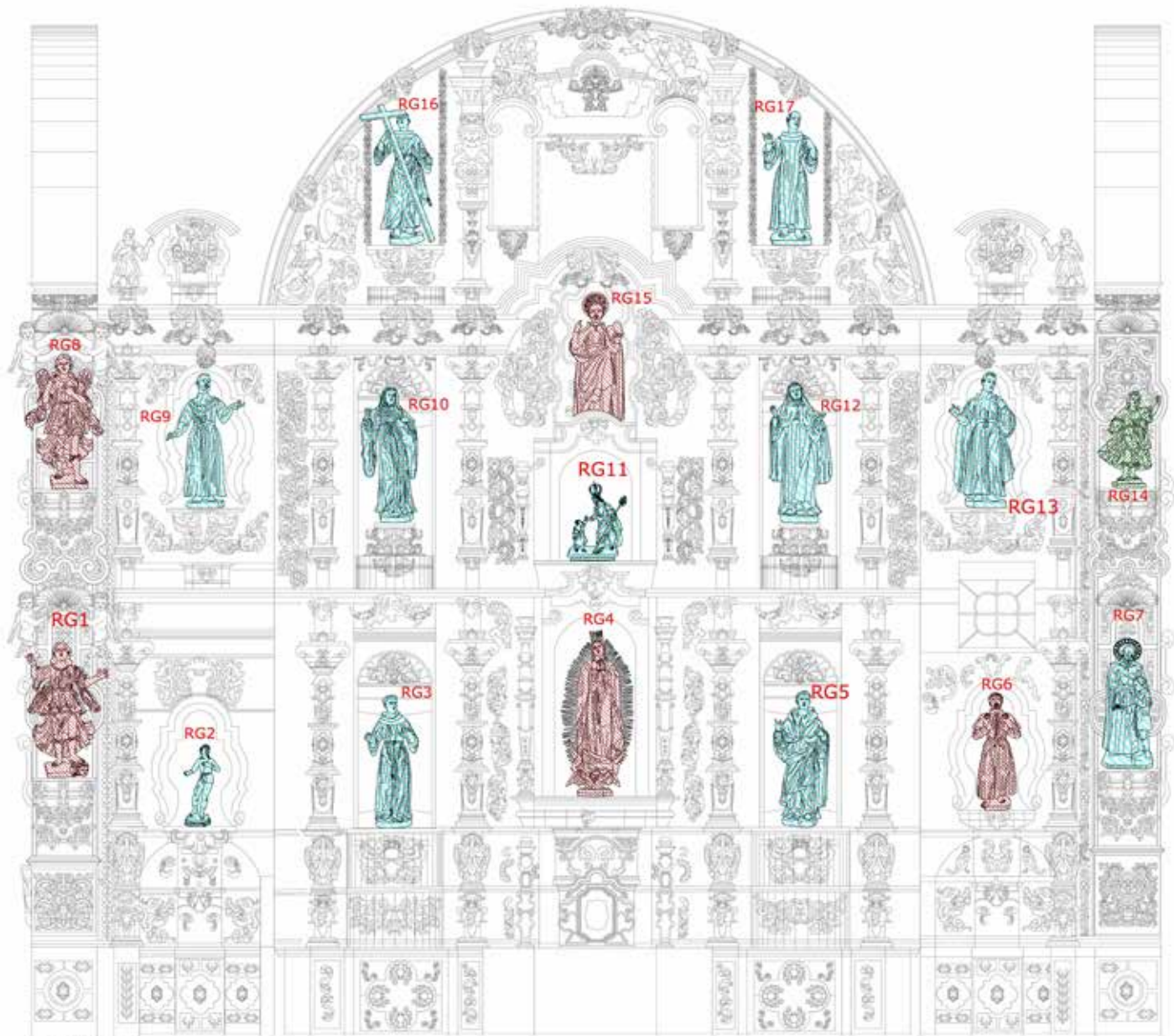
TÉCNICA DE MANUFACTURA	SIMBOLOGÍA
POLICROMADAS	
HOJA DE PLATA Y CORLAJURAS	
HOJA DE ORO Y CORLAJURAS	

Clave	Título	Técnica de manufactura	Época	Observaciones
RV1	Zacarías	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RV2	Santa Isabel	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RV3	San Joaquín	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RV4	Virgen de Ocotlán	Talla de bulto, dorada y estofada	XVI	La imagen principal del Santuario, esta pieza no se intervino.
RV5	San José	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RV6	Ana la profetiza	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RV7	San Simeón	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RV8	Santiago el Mayor	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RV9	Santa Ana	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RV10	San Juan Bautista	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RV11	Ángel	Talla bulto, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RV12	Ángel	Talla bulto, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RV13	San Juan Evangelista	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RV14	Santa María Cleofás	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RV15	Santiago el menor	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RV16	Ángel	Talla de bulto, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RV17	Ángel	Talla de bulto, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RVC1	Ángel	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RVC2	Ángel	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RVC3	Ángel	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RVC4	Ángel	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada

Tabla 2. Centro INAH Tlaxcala | © INAH, 2014.

Esculturas del retablo de la Virgen de Guadalupe

Esquema de la ubicación de las esculturas del retablo de la Virgen de Guadalupe



© Centro IAH Toluca

Retablo de Guadalupe

TÉCNICA DE MANUFACTURA	SIMBOLOGÍA
POLICROMADAS	
HOJA DE PLATA Y CORLADURAS	
HOJA DE ORO Y CORLADURAS	

Clave	Título	Técnica de manufactura	Época	Observaciones
RG1	Arcángel	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RG2	San Juan Evangelista	Talla de vestir policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RG3	San Antonio de Padua	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RG4	Virgen de Guadalupe	Talla de bulto, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RG5	Santo Domingo de Guzmán	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RG6	San Francisco Javier	Talla de bulto, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RG7	San José de Calasanz	Técnica mixta, madera, piedra, pastamadera	XIX	Restaurada
RG8	Arcángel	Talla ahuecada, dorada y estofada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RG9	San Cayetano	Talla de bulto policromada	XIX	Restaurada
RG10	Santa Rosa de lima?	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RG11	San José y el Niño	Talla de bulto policromada	XVIII	Restaurada
RG12	Santa Teresa de Ávila	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RG13	San Luis Gonzaga	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada
RG14	Arcángel	Talla de bulto, plateada, corlada y policromada	XVIII	Sin atributos. Restaurada
RG15	San Ignacio de Loyola	Talla de bulto, dorada y estofada	XVIII	Restaurada
RG16	San Diego de Alcalá	Talla de bulto policromada	XIX	Restaurada
RG17	San Juan de Dios	Talla de bulto policromada	XIX	Sin atributos. Restaurada

Tabla 3. Centro INAH Tlaxcala | © INAH, 2014.

El estado de conservación del conjunto de esculturas

En general la buena calidad de las piezas influyó en el buen estado de conservación, aunque algunas piezas presentan problemas muy específicos relacionados con su ubicación, uso e intervenciones anteriores.

Entre los deterioros relacionados a su ubicación, encontramos manchas por escurrimiento de humedad, faltantes de dedos y craqueladuras ocasionadas por la incidencia directa del sol.

Respecto a los factores antropogénicos, ya sea el uso como bienes de culto o el propio manejo del espacio, favorecieron la acumulación de hollín, o en

el caso de las piezas de vestir o las que quedaban en el paso para colocar adornos, se produjeron fracturas de dedos, rayones en la policromía, o pérdida de elementos añadidos con función de atributos, entre otros.

Las intervenciones anteriores merecen especial mención ya que la mayoría de las piezas presentan deterioros producidos por ellas. Dichas intervenciones fueron realizadas con la intención de subsanar problemas en los estratos de las esculturas o simples cambios de gusto. Se pueden clasificar en tres momentos: las realizadas de forma histórica (hasta el siglo XIX), las modernas (siglo XX) y las inmediatamente anteriores a esta intervención. Entre las intervenciones o modificaciones históricas encontramos las

repolicromías y repintes realizadas en el siglo XVIII y XIX. Entre las modernas encontramos las que se llevaron a cabo sobre todo en la segunda mitad del siglo XX como barnices, repintes, reposiciones de elementos y resanes. En las terceras, ejecutadas a principios del siglo XXI, se encuentran resanes, reposición de elementos, estabilización estructural y reintegración cromática.

Con respecto a las intervenciones históricas y las intervenciones modernas hay poca información al respecto, sin embargo, para la última etapa si existe documentación, aunque sin información sobre los criterios o materiales utilizados, pues únicamente se indica quién estuvo a cargo de la intervención y en qué momento⁵.

Es importante mencionar que la cantidad de esculturas conservadas en los retablos ha permitido poder realizar la clasificación de las distintas intervenciones. A fin de poder entender la intención de las mismas y comprender por qué fueron realizadas se subdividieron en cuatro tipos:

1. Las intervenciones para estabilizar estructuralmente las figuras: estas se identifican por el añadido de materiales para reajustar ensambles.
2. Las intervenciones para reponer elementos faltantes en figuras y soportes: se identifican por el uso de materiales para reponer dedos, manos, o faltantes de soporte en bases.
3. Las intervenciones para nivelar superficies (resanes): éstas se aplicaron en los faltantes de base de preparación y policromías a fin de tener un nivel adecuado para aplicar color.
4. Las intervenciones para integrar el color: éstas se realizaron con materiales para unificar el color original con el de la intervención.

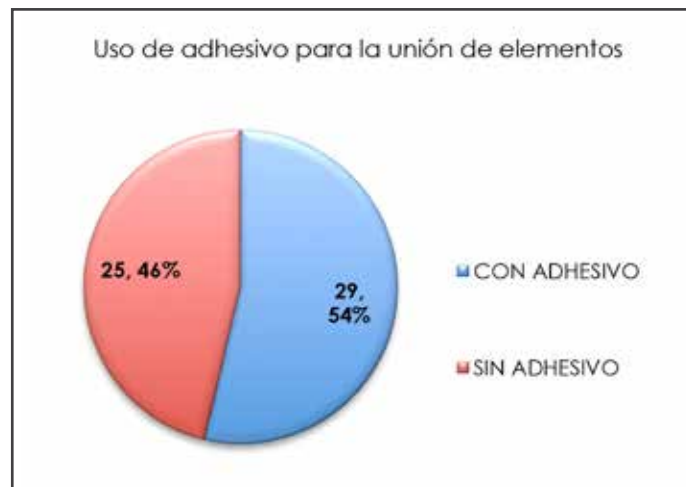
De nuestro universo de 54 esculturas a continuación se hacen las siguientes observaciones:

Para solucionar los problemas estructurales se observaron 29 piezas con adhesivos, de los que algunos se identificaron por su color, textura, dureza, solubilidad y comparación. Sin embargo y, aunque no se pudieron identificar todos⁶, se separaron en dos

⁵ Esta información es generalizada a los retablos, sólo el caso del informe de Elsa Dubois (2000), hace referencia a la intervención en esculturas.

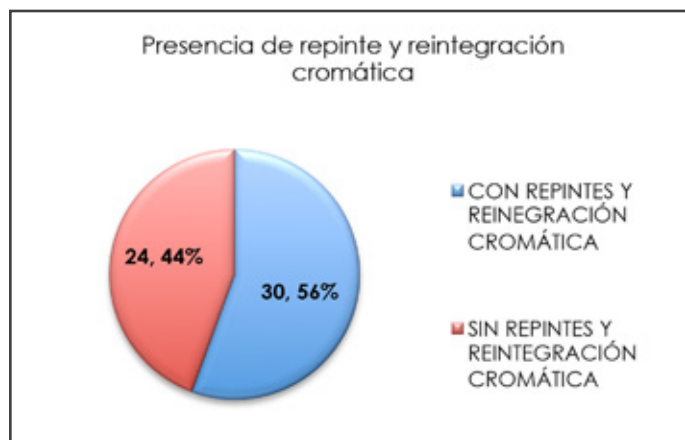
⁶ Es importante enfatizar que, aunque en el ideario del restaurador debemos identificar la manufactura y factores de deterioro por medio del análisis científico, existen condicionantes determinados por el tiempo, las condiciones políticas en las que se dan los proyectos que dificultan llevar cabo cada uno de ellos, entre otros, por lo que debemos recurrir al conocimiento empírico y al conocimiento adquirido durante nuestra formación.

grupos, los sintéticos y lo de origen natural. Cómo se ha mencionado, posiblemente los adhesivos son de cola animal, resina epóxica, silicón, caucho sintético y acetato de polivinilo.



Se notaron 30 esculturas con reposición de elementos de los cuales, algunos se identificaron por su color, textura, dureza, solubilidad y comparación, sin embargo, no se pudieron identificar todos. Estos posiblemente se traten de resina epóxica, yeso, carbonato de calcio con cola, cera resina, textil/cola/carbonato de calcio y madera.





Para dar nivel a los estratos se observaron 29 piezas con pastas de las cuales algunas se identificaron por su color, textura, dureza, solubilidad y comparación, sin embargo no se pudieron identificar todos. Posiblemente los adhesivos sean de resina epóxica, yeso, carbonato de calcio con cola, cera resina⁷, carbonato de calcio/acetato de polivinilo⁸ y silicón.

De las intervenciones para integrar el color, 30 piezas tenían pintura, de las que algunas se pudieron identificar por su color, textura, dureza, solubilidad y comparación, sin embargo no se pudieron identificar todas. Posiblemente se trate de purpurina, acrílico, óleo, pinturas al barniz y esmalte.



En cuanto a las capas de protección, 30 esculturas presentaban este recubrimiento, del cual alguna se identificó por su color, textura, dureza, solubilidad y comparación con los materiales actuales. Posiblemente sean barniz dammar, goma laca⁹, barniz zapón y cera.

⁷ Soluble en gasolina blanca y xilol.

⁸ Pruebas de solubilidad con acetona.

⁹ Soluble en etanol.



La propuesta de intervención y la restauración de las esculturas

La propuesta de intervención tuvo que adaptarse a la diversidad de tipos de manufactura y estados de conservación pues, al tratarse de una colección de piezas, cada pieza en particular tenía su propia problemática y en diferentes grados de afectación, para lo cual, el uso de una metodología era el mejor camino a seguir para su restauración.

Para entender mejor las esculturas y poder llevar a cabo una restauración completa de las piezas, se decidió desmontarlas de los retablos y trabajarlas en un taller de restauración que se instaló en una de las áreas del santuario, siguiendo la siguiente metodología:

El principio de registro y documentación fue contemplado desde el comienzo de la intervención en cada una de las esculturas, mediante el levantamiento gráfico y fotográfico de las piezas, durante y después de la misma.

La intervención de las esculturas se organizó de acuerdo a su ubicación en los retablos, comenzando por las del retablo de la Pasión, seguidas las del retablo de la Virgen de Ocotlán y, por último, las de Guadalupe. Los criterios para intervenir las esculturas buscaron mantener el mismo nivel de limpieza para los tres grupos de elementos y lograr la estabilización material con materiales compatibles. Igual consideración se utilizó para los resanes y la reintegración cromática a realizarse con pinturas al barniz y micas doradas mediante la técnica de puntillismo para diferenciar la intervención.

▼ *Reintegración cromática, San Francisco Javier. Taller de escultura*
| © INAH, 2014.



Reunión de trabajo, restauradores del proyecto | © INAH, 2014. ►



Mediante esta metodología y criterios de trabajo se restauraron las piezas, pero las intervenciones anteriores fueron un factor importante para determinar el curso de la intervención en cada una de las esculturas. Por esta razón se estudiaba cada caso y se tomaban decisiones tras una discusión entre los restauradores del proyecto, debido a que muchos de los materiales usados y criterios de las intervenciones anteriores fueron un elemento no contemplado en el diagnóstico original.

Para dar un ejemplo, las piezas que fueron casi embebidas en cera llevaron a estudiar las decisiones en cuanto a la limpieza y materiales a emplear ya que, aunque se efectuara una limpieza profunda, la cera resina había impregnado hasta el soporte de la escultura, por lo que se decidió resanarlas con una pasta de cera resina pigmentada. Después se continuó con la reintegración cromática por medio de puntillismo.

Aunque esta metodología estaba propuesta desde la primera temporada de trabajo, su éxito se afianzó en la segunda temporada, pues los mecanismos de comunicación entre los miembros del equipo de trabajo fueron más fluidos, permitiendo poner en práctica los criterios propuestos para la restauración de las piezas de forma adecuada.

Proceso de restauración de una escultura

Dadas las condiciones del proyecto donde el tiempo era un factor importante, pues la intervención de las esculturas tenía que culminarse dentro de las dos temporadas de trabajo, la principal herramienta para concluir una intervención apegada a la metodología y criterios fue la participación del personal especializado en coordinación con el técnico.



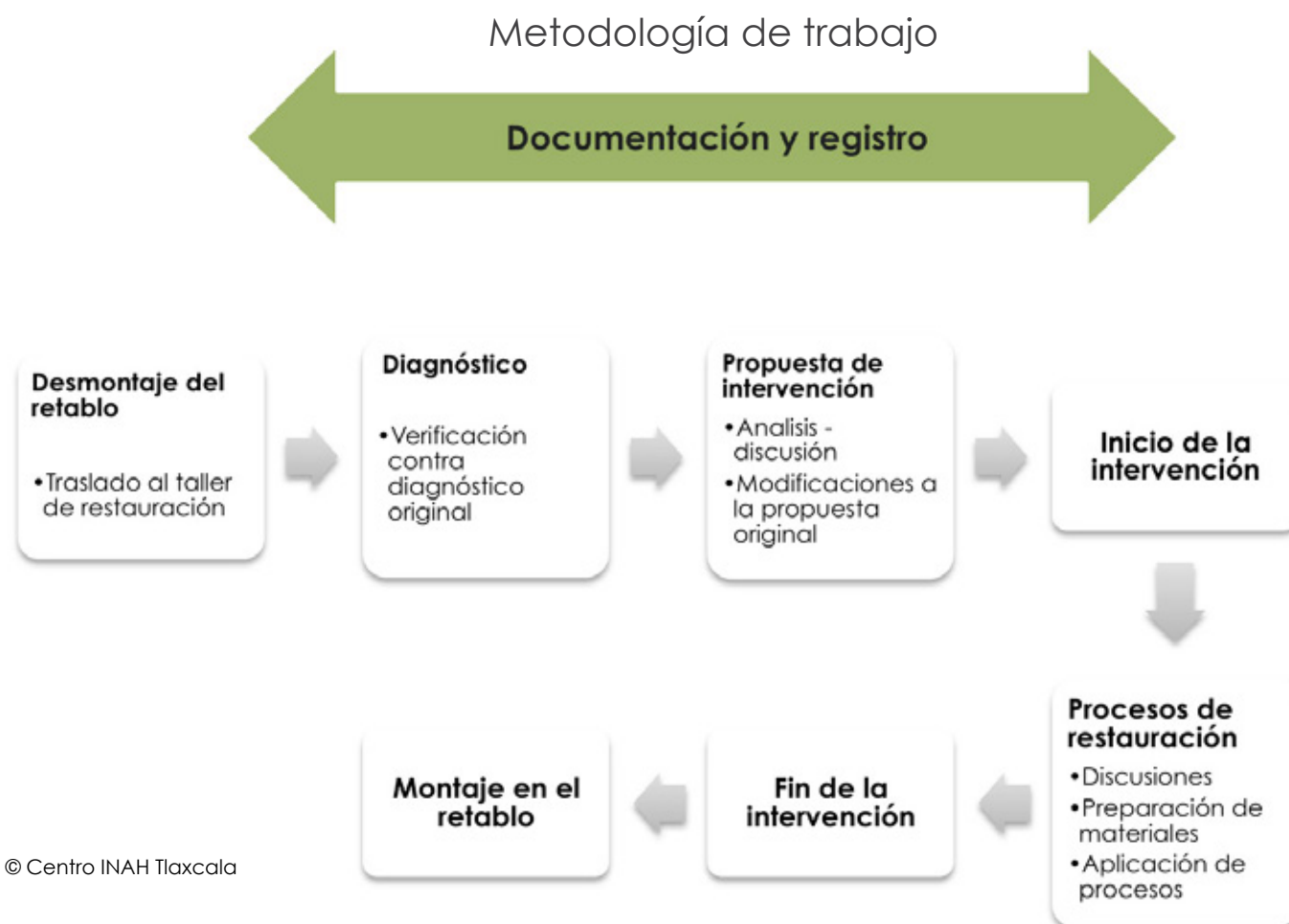
Centro INAH Tlaxcala

Conclusiones

La intervención tuvo como principal objetivo estabilizar y asegurar la permanencia de los bienes escultóricos, además de dar coherencia a los criterios, sin embargo, queda pendiente un estudio profundo de su estilo e iconografía a fin de poder comprender la relación entre cada uno de los elementos, para que pueda ser entendible para todos los usuarios del Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán.

Como parte de la experiencia adquirida durante este proyecto, se recalca la importancia de contar con una documentación detallada del por qué o qué

sucedió durante la restauración, ya que evita hacer aseveraciones y tomar decisiones sin fundamento. Aun sin documentación fue posible distinguir en las intervenciones anteriores dos elementos: la calidad y el criterio durante la ejecución de los procesos. Si bien se entendió en algunos casos la intención de los criterios sin la necesidad de la documentación, la calidad del trabajo y los materiales usados alteró la percepción de lo que tal vez se intentó solventar en las piezas.



© Centro INAH Tlaxcala

El proyecto se ha concluido, sin embargo se continuará trabajando lo concerniente a la identificación de los valores por parte de la comunidad en Ocotlán y en el Estado para que, una vez concluida la restauración, sean ellos los encargados de dar seguimiento al mantenimiento de los bienes muebles.



▲ Montaje de una escultura en el retablo de la Virgen de Ocotlán. Centro INAH Tlaxcala | © INAH, 2014.

Referencias

Dubois, E., 2000. *Informe de los trabajos de restauración efectuados durante el primer trimestre del año 2000, en la Basílica de Nuestra Señora de Ocotlán. Tlaxcala.* Archivo de la dirección del Centro INAH Tlaxcala. México: INAH.

Loizaga, M., 1750. *Historia de la Milagrosissima Imagen Nra. Sra. De Occotlan que se venera en extramuros de la ciudad de Tlaxcala,* [PDF] Disponible en: <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012127/1080012127.PDF>> [Consultado el 20 de septiembre de 2015].

INEGI, 2011. *Panorama sociodemográfico de Tlaxcala.* [PDF] Disponible en: <http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/2010/panora_socio/tlax/Panorama_Tlax.pdf> [Consultado el 20 de septiembre de 2015].

INAH, 2015. *Informe de la Primera Temporada del Proyecto de Mejora y Equipamiento de los Espacios Dedicados a la Práctica de la Cultura y las Artes de Ocotlán.* Tlaxcala: Centro INAH.



Fin de la intervención de una escultura colocada en el retablo de la Virgen de Ocotlán. Centro INAH Tlaxcala | © INAH, 2014.

Reseña, Mesa de discusión teórica: Recuperación de la sonoridad en los instrumentos musicales Históricos

Texto: Norma Cristina Peña Pélaez y Sandra María Álvarez Jacinto

Responsable del proyecto e información: Norma Cristina Peña Pélaez y Sandra María Álvarez Jacinto

El 12 de agosto de 2015 tuvo lugar la mesa de discusión teórica "Recuperación de la sonoridad en los instrumentos musicales Históricos" que tenía por objetivo analizar la problemática específica de la restauración de instrumentos musicales.

Las reflexiones de la mesa de discusión teórica giraron en torno a uno de los temas más relevantes en la restauración de los instrumentos musicales históricos¹, la recuperación de la sonoridad. Para ello se convocó a cuatro especialistas que, desde sus respectivos ámbitos, se enfrentan cotidianamente a decisiones asociadas a este y otros temas vinculados con los instrumentos musicales históricos: Daniel Guzmán, Guillermo Contreras, Ernesto Ramírez y Charlene Alcántara.

El primero de ellos, **Daniel Guzmán**, es laudero y ha realizado diversas restauraciones de instrumentos históricos. Tiene un vasto conocimiento del ámbito institucional por haber fungido como titular del Taller de Restauración de Instrumentos Musicales de la ENCRyM, además de apoyar a la CNCPC durante varios años. A lo largo de este tiempo se enfocó en el estudio de órganos e instrumentos musicales de cuerda pulsada. **Guillermo Contreras**, investigador del CENIDIM y etnomusicólogo especializado en el estudio de instrumentos musicales mexicanos en diversos contextos. Es, además, curador y asesor de diferentes exposiciones y coleccionista que cuenta con una de las mayores colecciones de instrumentos musicales en el país. **Ernesto Ramírez**, laudero especialista en instrumentos musicales de cuerda frotada de la familia del violín, se dedica a la restauración en el ámbito privado. Finalmente, **Charlene Alcántara**, es restauradora y ha tomado

¹ Robert Barclay menciona que los instrumentos musicales históricos son aquellos que han pasado de "transitorios" a "durables", sin implicar de manera necesaria un valor de antigüedad o su conexión con personajes históricos, su verdadera importancia o distinción recae en ser una contribución a la historia de la música (2004, p. 5). Es decir, son objetos que pueden ser estudiados para conocer una técnica de construcción y materiales constitutivos, comprender las diversas adecuaciones que han tenido a través del tiempo e incluso reparaciones que son muestra de su paso por diversas épocas de uso, analizar la utilización y costumbres de sus creadores y ejecutores, o ayudar a la interpretación de una técnica de ejecución musical antigua, entre otras.



▲ Mesa de discusión realizada en la CNCPC | © INAH, 2015.

cursos de especialización en la materia. También formó parte del equipo de restauración de órganos de la CNCPC y actualmente es titular del Seminario Taller de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales en la ENCRyM.

En la mesa confluyeron los diferentes puntos de vista de estos especialistas que quedaron manifiestos al compartir con la audiencia sus experiencias, las diversas visiones sobre los instrumentos musicales y el contexto de donde se derivan, haciendo hincapié en la importancia de realizar la documentación adecuada sobre los instrumentos antes de cualquier acción de conservación y de evaluar sus características y estado material para determinar la propuesta de intervención.

Uno de los puntos de discusión, mencionado por Daniel Guzmán, fueron las consideraciones para abordar el instrumento musical histórico, partiendo del contexto o entorno donde se encuentra en la actualidad. Éste puede ser institucional -como parte, por ejemplo, de la colección de un museo-, privado -si se encuentra en uso por un músico o en alguna colección privada- y comunitario-instrumentos en uso o adscritos a un templo-. Las funciones actuales de estos objetos responden a su contexto, donde todo objeto cultural es parte de un sistema. La consideración de este aspecto es fundamental en el proceso de conservación.

Asimismo se abordaron las técnicas de construcción tradicionales de los instrumentos musicales, por lo que se requiere de un especialista con experiencia, como un laudero o constructor tradicional; con el objeto de recuperar la sonoridad de los instrumentos.

Los cuatro invitados enfatizaron que, para considerarse un buen constructor de un tipo de instrumento, la especialización es básica.² Ernesto Ramírez señaló que, antes de realizar una restauración, observa y analiza cuidadosamente el instrumento ya que, en las características del objeto se deja ver el carácter y personalidad del constructor, manifestando que se debe respetar el trabajo del laudero, es decir que la restauración no debe de alterar sus propiedades particulares, referencia directa de las cualidades del instrumento y la huella de su creador.

Guillermo Contreras relacionó las técnicas de construcción con el sistema de creencias, por lo que los materiales también se relacionan con la ideología del grupo que los crea, adicionando una arista simbólica que también debe considerarse antes de realizar una intervención. Mencionó la forma en que en algunas comunidades los materiales empleados se relacionan con un género específico, masculino o femenino, deidad, antepasado, animal o ser mitológico, por lo que si no se tiene conocimiento de estas cualidades simbólicas se debe prevalecer la mínima intervención y, si se pone en riesgo las cualidades materiales, acústicas y simbólicas del instrumento, entonces considerar la opción de realizar una réplica.

Por ello al abordar un instrumento musical, además de un profundo conocimiento técnico, se necesita del conocimiento acústico-musical y simbólico ya que, cada tipo de instrumento musical, tiene funciones diversas en la interpretación. Por esta razón las expectativas que se tienen de su sonido pueden variar en cada caso, además de la música para la que fue elaborado.

Todo instrumento musical fue creado para sonar de acuerdo a la música de su época o como una innovación tecnológica basada en la idea del constructor o la interpretación del músico. Sin embargo, como todo objeto cultural, el instrumento musical nace de un contexto determinado en donde se encuentra impregnado de las ideologías de la época, las necesidades sociales y las tradiciones

² El funcionamiento, materiales y técnicas necesarias para la construcción de un instrumento musical pueden diferir de uno a otro. Por ejemplo, elaborar una guitarra requiere un conocimiento diverso a la elaboración de otro tipo de instrumento como puede ser una mandolina, un salterio o un violín.

musicales, sin olvidar la individualidad del constructor y el músico que lo ejecuta. El estudio de la historia de la música se vuelve básico y necesario para la comprensión del instrumento por lo que, dentro del equipo interdisciplinario, este estudio correspondería a un historiador, a un musicólogo o, en un contexto no occidental, a un etnomusicólogo.³

Los instrumentos musicales occidentales obedecen a la ejecución de la música de tradición europea, por ello su evolución, cambios y mejoramientos tecnológicos dependieron de las necesidades de cada periodo estilístico de la música (Gunji, 1996, p. 6). Entre los cambios más comunes se pueden mencionar la ampliación de la extensión de un teclado, modificaciones en el timbre, o bien, alteraciones de tipo ergonómico para facilitar la ejecución.⁴

Observar la evidencia material permite hacer una evaluación, de acuerdo a la condición actual del instrumento musical, considerando las alteraciones y los elementos con los que cuenta, para definir si la evidencia material e histórica permite su recuperación sonora, o solo tratamientos estéticos para su exhibición. Dentro de las cualidades emanadas de la música que interpretó o interpreta un instrumento musical se debe de considerar la afinación y el temperamento, el cual incide directamente en la construcción de los objetos. También se relaciona con la acústica que depende de las características de los materiales y el diseño del instrumento musical. En el caso de los instrumentos de cuerda depende del tipo de cuerda, su longitud y espesor y, en los instrumentos de aliento, de las dimensiones de la columna de aire.

Al reconocer todas estas consideraciones los ponentes concluyeron que es necesaria una normativa que regularice las intervenciones y que delimite los parámetros necesarios para realizar una restauración. Daniel Guzmán mencionó algunos documentos que han recopilado la normativa necesaria para la

³ La distinción entre un contexto occidental y uno no occidental recae en la música, la cual obedece a la concepción y uso en su contexto, los avances tecnológicos y el papel del laudero y del músico dentro de la sociedad. La música y el instrumento musical responden a las necesidades de la sociedad que los crea, por lo que su análisis debe de realizarse tomando en cuenta estas cuestiones que lo determinan, así como explicar reparaciones, adecuaciones, si todavía conserva su sonoridad o si es posible recuperarla.-

⁴ Después del primer cuarto del siglo XIX, el ángulo de inclinación del diapasón en los violines se aumentó, el diapasón se hizo más largo para que los músicos pudieran alcanzar con mayor facilidad las posiciones más altas (notas más agudas), lo que nos habla del cambio que existió en la manera en que los músicos interpretaban la música, inclinándose hacia el virtuosismo o la ostentación de sus habilidades.

conservación de instrumentos musicales históricos, los cuales se anexan en las referencias de esta nota (Berrow, 1999; Carta di Cremona, 1987; Ibarra, 2006; IOHIO, 2001; IOHIO, 2002). Otros puntos en que estuvieron de acuerdo los ponentes fueron la importancia de la documentación y registro previo de las cualidades materiales, e incluso inmateriales, inmersas en la construcción de los instrumentos musicales, la capacidad y habilidad de la persona encargada de llevar a cabo la restauración, que se puede llevar a cabo con un equipo interdisciplinario básico conformado por un conservador y un laudero, sin dejar de lado las disciplinas de las que se pueden pedir asesorías como la historia, la musicología, la física-acústica, entre otras. Por último, todos apuntaron la necesidad de respetar los límites y lineamientos de la restauración tales como la mínima intervención y el respeto a las evidencias materiales así como el respeto para cada instrumento considerando sus características y valores intrínsecos.

Después de la mesa es posible afirmar que la intervención de los instrumentos musicales históricos en México, realizada con la finalidad de recuperar su sonido, sigue siendo un tema abierto al debate, en donde confluyen diversas visiones y disciplinas. En este caso se abordaron criterios y principios de restauración, partiendo de la visión de la conservación como disciplina. Sin embargo los ponentes pertenecientes a otras áreas, plantearon los mismos criterios de conservación en intervenciones de instrumentos musicales. Asimismo se transmitieron los distintos puntos de vista así como la entrega y gusto por el trabajo que desarrollan, dejando una idea clara en el público no especialista de todas las aristas que se deben considerar en la restauración de un instrumento musical, así como las particularidades que estos objetos históricos poseen por sí mismos.

Referencias

- Barclay, R., 2004. *The Preservation and Use of Historic Musical Instruments, Display Case and Concert Hall*. London: Earthscan.
- Berrow, J. (ed.), 1999. *Towards the conservation and restoration of historic organs: A Record of the Liverpool Conference, 23-26 August*. Liverpool: Church House Publishing.
- Carta di Cremona, 1987. *Per una metodologia di salvaguardia e restauro dei beni liutai*. Cremona: Comitato per la Salvaguardia dei Beni Liutari Nazionali.
- Gunji, S., 1996. *La interpretación de instrumentos musicales: una colección universitaria en el Japón*. [PDF] Disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001040/104088so.pdf>> [Consultada el 18 de marzo de 2015].
- Ibarra, L., 2006. *Metodología de aproximación para la recuperación de la sonoridad de un instrumento musical. Restauración de un armonio del siglo XIX procedente del museo de arte religioso, ex convento de santa Mónica, Puebla*. Tesis de Licenciatura en Restauración. ENCRyM-INAH, México.
- Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, 2001. *Congreso Internacional La Restauración de Órganos en Latinoamérica*. Oaxaca. 27 noviembre-5 diciembre.
- Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, 2002. *Segundo festival Internacional de música para órgano. Encuentro nacional "Normas para la restauración de órganos en México: su interpretación e implementación"*. Oaxaca. 21-24 de noviembre.

Tañendo problemas: la conservación de campanas sonoras en México. Un seminario permanente

Texto, responsables del proyecto e información: Jannen Contreras, Gabriela Peñuelas, Ilse Marcela López y Daniela Pascual

Introducción

La problemática de la restauración profesional de campanas sonoras en México ha sido un tema poco explorado. Por lo común, la intervención de este tipo de patrimonio es asumida por “campaneros”, entendidos como los productores de campanas; siendo así, es lógico esperar una ausencia casi total de información sobre las intervenciones y los criterios aplicados, y que los procesos y sus resultados se encuentren muy alejados del estudio y comprensión de las dimensiones materiales y no materiales de los objetos del modo en que los restauradores buscamos y que consideramos parte sustantiva de nuestro proceder metodológico.

El presente texto tiene por objetivo relatar las motivaciones y temas abordados en el seminario *Tañendo problemas. La conservación de campanas sonoras en México*, organizado por el Seminario Taller de Restauración de Metales (STRM) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM-INAH), y que tuvo lugar del 26 al 28 de agosto de 2015. También presenta los acuerdos y conclusiones de este primer encuentro que, como consecuencia inmediata, se ha establecido como un seminario permanente, en el que se busca dar continuidad al trabajo, servir como plataforma para la constante formulación de preguntas, abrir espacios al diálogo y la reflexión que posibilite la resolución de problemas de conservación, presentar los resultados de investigación y de los trabajos de conservación y restauración, a través de encuentros que se llevarán a cabo cada dos años, de modo que el siguiente tendrá lugar en 2017.

Antecedentes

El Seminario Taller de Restauración de Metales (STRM) de la ENCRyM-INAH tiene antecedentes en la intervención de campanas desde 1991, cuando se intervino una campana de Santuario Mapethé, Hidalgo (Ramos *et al.*, 1992). Desde entonces, en diferentes momentos, ha habido menciones y preguntas a sus integrantes respecto de las



▲ Dr. Francesc Llop i Bayo (España) en una de sus presentaciones durante seminario | © INAH, 2015.

posibilidades de restaurar campanas con distintas características y problemas. Sin embargo, dado que el principal objetivo del STRM es la formación de los estudiantes había sido imposible dedicar el tiempo necesario para la investigación sobre este complejo tópico. En 2013 al acordarse el cambio de plan de estudios de la licenciatura en restauración de la ENCRyM, se abrió un periodo en el que el STRM no se impartiría, ventana de tiempo en la que se han desarrollado otros proyectos y encuentros académicos como el “Diplomado de Especialización en Patrimonio Cultural Metálico” (coorganizado con la Universidad Autónoma de Madrid, que en 2016 se impartirá por 6ª ocasión), el seminario “Problemática y diagnóstico de sistemas constructivos con metales. Estado del arte” (Contreras y Peñuelas, 2015) y, por supuesto, el seminario objeto del presente texto.

En 2014 se solicitó a la restauradora Jannen Contreras (STRM-ENCRyM) participar en la *II Reunión Nacional de Restauradores*, organizada por la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH) (Contreras, *et al.*, 2014), con el tema “Campanas históricas: levantamientos de datos y estado de conservación”. Para tal fin se conjuntaron trabajos desarrollados por las restauradoras Diana Arano (Centro INAH-Campeche), Rosario Bravo, Anneliese Kriebel (ambas de Centro INAH-Querétaro) y Mercedes Villegas (CNCPC). La cantidad de

preguntas surgidas en el público dejó clara la necesidad de conocer a profundidad la problemática de la conservación de campanas sonoras en nuestro país, y por esta razón el STRM decidió dedicar uno de sus proyectos a la realización de un espacio de diálogo e investigación.

Al tiempo ocurrió un evento particular: el robo de dos campanas de una pequeña localidad al norte de Monterrey, Pueblo de Escobedo, municipio de Montemorelos, Nuevo León. El robo de campanas es algo relativamente común en México, pero la particularidad la otorgan tres hechos: un video hecho por el párroco José Antonio Cerda, que con una fotografía del templo con sus campanas en mano, pedía “a todos, incluso a los que las bajaron y se las llevaron no sé a dónde, en el nombre de Dios les pedimos que no las vendan, no las negocien y las regresen porque ellas tienen un valor muy grande para la iglesia, un valor no económico sino histórico” (Cerda, 2014, 1.41”). En segundo lugar, que tras la difusión del video en distintos medios, se logró la recuperación de algunos fragmentos de lo que fueron las campanas. Finalmente, que se tuvo la oportunidad de hacer una restauración profesional en lugar de sólo llamar al campanero para fundirlos y colar nuevas campanas. Tanto el dictamen como el proyecto y la posterior ejecución de la restauración fueron encomendadas al STRM (ENCryM-INAH) quienes, al evaluar su resolución, notaron de manera más evidente las múltiples aristas del problema, que incluían los materiales, cuestiones relativas a la función sonora, el significado para los usuarios y las posibilidades técnicas de intervención para recuperar tanto la forma como la capacidad de producir sonido, considerando criterios deontológicos.

En este contexto el Seminario Taller de Restauración de Metales, junto con los entonces integrantes del Seminario Taller de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales (STOCRIM, ENCryM-INAH), determinó líneas de acción para entender la complejidad y profundidad del tema, derivando en la organización del seminario *Tañendo problemas. La conservación de campanas sonoras en México*.

Los objetivos del seminario

Las campanas, al igual que otros objetos cotidianos, como algunos facturados con cerámica o textiles, padecen un peculiar fenómeno de indiferencia: están tan presentes en nuestras vidas que suelen pasar inadvertidos. Todos recordamos el sonido de las campanas ya que en algunas localidades aún funcionan para marcar momentos concretos del día



▲ Campana A del templo de la Inmaculada Concepción del pueblo de Escobedo, Nuevo León. Seminario Taller de Restauración de Metales | © INAH, 2015.



▲ Campana B del templo de la Inmaculada Concepción del pueblo de Escobedo, Nuevo León. Seminario Taller de Restauración de Metales | © INAH, 2015.

y eventos especiales. Se sitúan en los campanarios de las iglesias, en las espadañas, en las torres, en los relojes e incluso exentas pero, lamentablemente, existen muy pocos registros de ellas. Las fotografías se limitan al recuerdo familiar como marco de alguna celebración, en general se desconocen sus medidas y, sólo si cambian su sonido o éste desaparece, nos percatamos de que algo ha sucedido.

Respecto de la conservación de campanas, una de las preguntas más frecuentes apela a la resolución práctica de las fracturas. No obstante, para llegar hasta el punto de la intervención directa, existe un largo camino previo que necesita construirse. Podría pensarse que todos los restauradores sabemos qué es una campana, sabemos distinguir sus elementos y somos capaces de explicar su técnica de factura. Sin embargo, para arrancar cualquier intervención y cualquier investigación, es necesario partir de un universo conceptual común que permita la comunicación asertiva entre los involucrados. Así, el objetivo del seminario *Tañendo problemas*, fue identificar y entender la complejidad del estudio, dictamen, significado y posibilidades de intervención de campanas sonoras, para orientar y construir criterios y estrategias de acción según el caso lo requiera. Así se buscó establecer una base de conceptos y el estado de la cuestión de los distintos ámbitos: su técnica de factura, la manera en la que producen sonido, las formas y significados de los toques, las aleaciones usadas, la relación entre la aleación, el estado de conservación y el sonido; al tiempo que se conoce qué se ha estado haciendo en México y en España para su estudio e intervención. Como en todo evento formativo y de discusión, una de las agradables y deseables consecuencias ha sido la vinculación de especialistas relacionados con los distintos aspectos que caracterizan estos objetos sonoros, desde aquellos formales e iconográficos hasta su significado y función local, en otras palabras; la formación de redes de trabajo específicas.

Participantes del seminario

Considerando las circunstancias y la intención de desarrollar reuniones de trabajo, el seminario fue planteado como un evento cerrado al público, invitando a un número limitado de restauradores y otros profesionales de cuya experiencia en la investigación y conservación de este tipo de bienes culturales estábamos al tanto. Es posible que, en esta selección, algunos interesados y profesionales con experiencia quedaran al margen, no obstante, este texto busca atenuar los efectos negativos de dicha decisión. La logística del evento se inició

estableciendo comunicación con los restauradores de base del INAH a quienes, a través de sus respuestas y considerando las posibilidades económicas del proyecto, se les extendieron las invitaciones. De este modo se propició un evento horizontal en el que no se contó con asistentes, sino participantes. Todo aquél presente en las mesas de discusión tenía algo que aportar: físicos acústicos, químicos metalúrgicos, lauderos, antropólogos, musicólogos, sociólogos y restauradores con distintos perfiles, bien de centros INAH, que de la CNCPC o de la ENCRyM, además de estudiantes de noveno semestre del Seminario Taller Restauración de Escultura Policromada, del STOCRIM y del STRM, todos seminarios taller optativos de la licenciatura en restauración (ENCRyM).

Como era de esperarse, los participantes fueron primordialmente mexicanos, aunque tuvimos el honor y la suerte de contar con la presencia de Soledad Díaz, del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), una muy experimentada y conocida restauradora de bienes culturales metálicos que cuenta también con abundante experiencia en el registro y conservación de campanas en aquel país y de otros puntos de América Latina, y del doctor en antropología Francesc Llop i Bayo, originario de Valencia (España), que ha dedicado su vida al trabajo de registro, estudio y conservación de campanas, y es, probablemente, el más importante especialista del tema en el mundo de habla hispana, además de campanero mayor de la catedral de Valencia.¹

Contenido del seminario

Las primeras ponencias del encuentro tenían la intención de permitir el entendimiento de las generalidades materiales. La introductoria corrió a cargo de una de las organizadoras, la restauradora con formación en canto y acústica; Daniela Pascual, que nos habló de las campanas en cuanto a su forma, clasificación y manufactura. El doctor Felipe Orduña, del Área de Acústica y Vibraciones del Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico (CCADET-UNAM), nos ilustró, con una muy clara explicación, sobre el fenómeno acústico que genera el sonido en una campana y nos dio elementos para desmitificar el frecuentemente sobrevalorado concepto de "sonido original". Por su parte, el químico metalúrgico Ángel García (STRM-ENCRyM), se adentró en el mundo –árido para algunos, apasionante para otros– de los materiales metálicos y sus características, para comprender

¹ Hay que señalar el interés y entusiasmo del Dr Llop i Bayo quien al enterarse del evento decidió absorber él mismo los costos del viaje a nuestro país.



▲ *Catedral de Oaxaca. Seminario Taller de Restauración de Metales | © INAH, 2015.*

la relación entre los requerimientos materiales de las campanas en la producción de sonido. Explicar que la materia representa y comunica condiciones distintas dependiendo del contexto, fue tarea de Francesc Llop i Bayo, quien presentó registros de campanas, de toques y su relación con el entorno social español. Estas cuatro charlas permitieron que observáramos las distintas dimensiones de estos *sui generis* objetos sonoros.

Para hablar del estado en el que se encuentra el trabajo de investigación y conservación en México contamos con un variado grupo de especialistas, encabezados por el laudero Daniel Guzmán, que presentó su trabajo realizado con los campaneros o fundidores de Tlahuelompa, Hidalgo. Entre sones de la región e imágenes, fue contándonos el proceso, la tradición y los secretos del oficio y la fundición. La doctora en antropología y música Adriana Martínez, de la Universidad Autónoma de Guanajuato, presentó parte de su investigación sobre las campanas de la catedral de Guadalajara, Jalisco, compartiendo además su preocupación por un patrimonio del que nadie parece ocuparse, aún siendo de todos.

Abriendo paso a los retos que implica la conservación de campanas, Francesc Llop i Bayo expuso el presente y el futuro de los toques manuales, la implementación de conciertos de campanas como medio para la puesta en valor del patrimonio, el mantenimiento de tradiciones que están en peligro de perderse y, con ellas, también el patrimonio cultural tangible. La restauradora Frida Mateos, del Centro INAH Morelos (CINAH-Morelos), expuso su experiencia en diferentes puntos del estado de Morelos, haciendo un importante énfasis en la relación de las campanas con los campaneros y otros personajes clave para la conservación de los toques y de los objetos en las comunidades. Otro complejo panorama fue presentado por la restauradora del Centro INAH Oaxaca (CINAH-Oaxaca) Fanny Magaña, quien departió sobre la abundancia de este tipo de patrimonio, la falta de registro, de personal disponible para atender los problemas de restauración y, como es costumbre, de recursos, el interés de las personas por seguir empleando sus campanas, así como los esfuerzos de conservación que se han logrado incluso en las difíciles condiciones que enfrentan en el estado. La restauradora Diana Arano (CINAH-Campeche) presentó la forma en

que realizó el registro sistemático, que incluye medidas, inscripciones e iconografía, entre otros datos relevantes, para la conformación del que probablemente sea el único catálogo especializado de campanas en México: el de San Francisco de Campeche. Al mismo tiempo presentó varios hallazgos paralelos obtenidos durante el proceso, tales como encontrar a herederos de productores de campanas, o que los campanarios se ubicaron de forma tal que se comunican entre ellos. Cabe señalar que Arano ha realizado estudios de comportamiento electroquímico de algunos ejemplares facturados en bronce (Mendoza, *et al.*, 2014) aunque aún no ha publicado sobre el catálogo.

Como se mencionó, el seminario buscaba abrir el diálogo sobre temas apremiantes y así, la primera mesa de discusión versó justamente sobre el registro de campanas y fue moderada por las restauradoras Rosario Bravo y Anneliese Kriebel (CINAH-Querétaro) quienes, en Querétaro, han tenido bastante experiencia en el registro de estos bienes. Se trabajó sobre una ficha desarrollada por la restauradora Jannen Contreras a partir de las propuestas, de Bravo y Kriebel, y de Arano. La ficha tiene dos vertientes, por un lado, constituir una identificación básica de cada campana que, con los datos generales, pueda servir para fines legales, como en caso de robos o cualquier otro siniestro, y por otro, dar cuenta de información complementaria, adecuada para el estudio y la conservación. Aunque acordar entre veintiocho voces llega a ser complicado, también fue muy enriquecedor. Los participantes se comprometieron a utilizar la herramienta de registro en la medida de sus posibilidades para ajustar detalles que logren que sea accesible para su llenado.

La tercera jornada se dedicó a los retos de conservación y restauración. El único caso de restauración de campanas en México fue presentado por el diseñador industrial, constructor y restaurador de instrumentos musicales de percusión, Gerardo Ramos. Éste fue el de la campana de Santuario Mapethé, Hidalgo, que fue intervenida como resultado de un trabajo interdisciplinario que, a principios de la década de los noventa, fue acreedor del premio Paul Coremans (Ramos, *et al.*, 1992). En ausencia de una normativa para la conservación y restauración de campanas en México, fue muy útil e ilustrativo conocer el ámbito internacional, en específico el español, gracias a la restauradora Soledad Díaz (IPCE, España). La restauradora Gabriela Peñuelas (STRM-ENCRyM) y el sociólogo Carlos Cañete (CNCPC), en representación del equipo conformado por restauradores de metales e instrumentos musicales,

físicos acústicos, ingenieros mecánicos, ingenieros mecatrónicos y químicos metalúrgicos, presentaron el trabajo de las ya mencionadas campanas robadas de Escobedo, Nuevo León, haciendo patente la necesidad del trabajo interdisciplinario y de considerar a la comunidad custodia en las decisiones de conservación de sus bienes culturales (Contreras, *et al.*, 2015; García, *et al.*, 2015). Por su parte, Díaz y Llop, siendo los participantes con mayor experiencia en la intervención de campanas, presentaron sus puntos de vista y argumentos respecto de lo que cada uno, desde su área, considera un trabajo de conservación integral de campanas. Sus presentaciones antecedieron y nutrieron a la mesa de discusión sobre las problemáticas de conservación de campanas en México.

El primer problema identificado por los participantes es la falta de reconocimiento y registro de este tipo de patrimonio, lo que ha facilitado los robos y dificultado su recuperación, la investigación e incluso el cobro de seguros. Otro problema frecuente es el desconocimiento en las comunidades acerca de que, por la antigüedad o ubicación de las campanas, es labor del INAH avalar o supervisar los procesos de intervención a que se pretendan aplicar. En estas condiciones, diferentes fundidores han encontrado espacio para ofrecer sus servicios de refundición de campanas históricas deterioradas. Esto, a primera vista, nos parece reprobable porque destruye las campanas históricas y la evidencia material de la tecnología pero, ante la ausencia de respuestas, ha sido una de las pocas opciones que las comunidades han encontrado, lo que nos impulsa a seguir trabajando para encontrar opciones éticas desde la restauración y dentro del mismo INAH.

Otro factor a considerar es la compleja labor de concebir la dinámica en la que participan las campanas y sus toques, así a través de las diversas presentaciones fue posible saber que no todos los toques son iguales ni significan lo mismo en todos los lugares, que un toque de fiesta en un lugar, en otro puede ser de aviso de fallecimiento, por ejemplo, no se asumen igual, ni sus toques significan lo mismo en una comunidad indígena que en una mestiza, en una urbana o una rural, o que, a veces, las campanas nuevas tienen que sonar tras las más antiguas para que estas últimas les “enseñen” como comentó la restauradora Frida Mateos sobre una comunidad en Morelos. Otro ejemplo lo señaló Norma Peña quien recordaba que las campanas eran usadas para llamar a las lluvias y, al ser robadas, la población lo consideró como un castigo. En tal circunstancia, ¿cuál debe ser el papel y la acción del

restaurador?, ¿cuál es el impacto social y significativo de sus acciones?, ¿puede o debe buscar la manera de reponer las campanas? Como bien señaló Llop i Bayo “*la relación entre las campanas y las personas ya está construida, sólo necesitamos conocerla*”. Los restauradores carecemos de la formación necesaria para acceder correctamente a esta relación, pero sí debemos tener la sensibilidad y la disposición para colaborar con quienes están capacitados para ello. Una de los puntos de mayor discusión se basó en las implicaciones de lo que es más importante en las campanas, si la materia es considerada portadora de significados, es decir, lo material como soporte de lo inmaterial, si lo más importante se encuentra en su función, siendo menos relevantes los aspectos histórico y material, si la función depende de la materialidad y sin ésta no puede existir, o si dependerá estrictamente de la materialidad y no es más importante una que la otra. De este tipo de evaluaciones dependerá que se considere éticamente válido soldar, refundir, reproducir, o musealizar una campana, o incluso aprovechar una variedad de opciones. Ante ello, los profesionales mexicanos, estamos adquiriendo la información y formación necesaria para tener una posición al respecto. Como el lector habrá podido notar, resulta un enorme reto considerar todos los factores, comprender el objeto y los fenómenos a su alrededor para tener elementos que permitan tomar decisiones.

Acuerdos y perspectivas

La dinámica del seminario permitió establecer diferentes comisiones. Por ejemplo, la ficha de registro se encuentra aún en proceso de trabajo y ya ha sido puesta a prueba por Soledad Díaz en un proyecto de conservación de campanas en Quito, Ecuador, y por el STRM y la restauradora Fanny Magaña (CINAH-Oaxaca), en una práctica de campo en distintas localidades de Oaxaca. Las modificaciones, observaciones y propuestas de mejora serán comunicadas y reelaboradas por una comisión para darlas a conocer en el futuro.

Por el momento, respecto de la intervención de campanas podemos decir que no existen maneras únicas de proceder, que cada decisión requiere conocer muy bien el tipo de patrimonio al que nos enfrentamos, que no es correcto decidir en función de lo que sólo suponemos y que los límites no son impuestos tanto por las posibilidades técnicas como por las deontológicas. En el INAH hemos empezado a buscar estrategias conjuntas e interdisciplinarias que permitan acciones sustentables desde el punto de vista social y económico. Así que, de lo que

estamos seguros desde ahora, es que, sin duda, nuestra posición estará influenciada por el particular componente social que en México caracteriza a la restauración y que en el STRM sostenemos que da forma a lo que llamamos la Escuela Mexicana de Restauración. Ya tendremos oportunidad de discutir estos puntos en futuros encuentros, ya que como un seminario permanente sostendremos reuniones bienales con temática preestablecida para cada ocasión, y gracias al apoyo de la ENCRyM se contará con un micrositio desde donde se podrán comunicar los avances de nuestro trabajo.

Quisiéramos concluir compartiendo una anécdota contada por la restauradora Frida Mateos, ocurrida en una comunidad de Morelos, en la fiesta ofrecida a un campanero que se retiraba tras muchos años de comunicar al pueblo a través del tañido de las campanas, cuando su esposa conmovida le confesaba “no sabía que también eras el poeta del pueblo”.



▲ Campana B del templo de la Inmaculada Concepción del pueblo de Escobedo, Nuevo León. Seminario Taller de Restauración de Metales | © INAH, 2015.

Referencias

Cerda, J. A., 2014. *Roban 2 campanas en Montemorelos* [vídeo en línea] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=jKrsYDOuvDA>> [Consultado el 28 de octubre de 2015].

Contreras, J. y Peñuelas, G., (coord.) 2015. *Problemática y diagnóstico de sistemas constructivos con metales. Estado del arte*. [libro electrónico] México: ENCRyM-INAH. Disponible en: <<http://www.encyrm.edu.mx/index.php/publicaciones-encyrm>> [Consultado el 28 de octubre de 2015].

Contreras, J., et al., 2015. *Toma de decisiones para la restauración de dos campanas seccionadas*. [PDF] Disponible en: <http://www.metalespana2015.es/documentos/PROGRAMA_FINAL_definitivo_MetalEspaña2105.pdf> [Consultado el 28 de octubre de 2015].

Contreras, J., Arano, D., Bravo, R., Kriebel, A. y Villegas, M., 2014. *Campanas históricas: levantamientos de datos y estado de conservación. II Reunión Nacional de Restauradores del INAH*. México. 13 al 17 de octubre de 2014.

García, A., et al., 2015. *Caracterización de dos campanas de composición y factura atípicas*. [PDF] Disponible en: <http://www.metalespana2015.es/documentos/PROGRAMA_FINAL_definitivo_MetalEspaña2105.pdf> [Consultado el 28 de octubre de 2015].

Mendoza-Cruz, L. H., et al., 2014. *Evaluation of Atmospheric Corrosion of Two Bells from Campeche's Cultural Heritage* [en línea] Disponible en: <[doi:10.1557/opl.2014.470](https://doi.org/10.1557/opl.2014.470)> [Consultado el 28 de octubre de 2015].

Ramos, G., et al., 1992. *Restoration of Antique Church Bells: A Case Study*. [en línea] Disponible en: <[doi:10.1557/PROC-267-781](https://doi.org/10.1557/PROC-267-781)> [Consultado el 28 de octubre de 2015].



Voc mea ad Do-
 minum clamavi: vo-
 ce mea ad Dominum
 deprecatus sum.
 Et stans in conspectu
 eius orationem meam:
 & visitationem meam
 amicum ipsum pronuncio.

Audisti verba mea
 dices coram
 sanctis per te in-
 tus coram: absque
 ratio mea in berna
 Quoniam adhaec & o-
 gnet caput meum
 peccatoris non impu-
 pabam me: coram an-



MEMORIA

Investigación histórica de la conservación

En este número de CR la sección *Memoria* se centra en la investigación histórica del incendio de la Catedral Metropolitana, acaecido en 1967, así como en el proyecto de restauración que se llevó a cabo en los años subsecuentes.

▲ "Aspecto exterior órgano". *Catedral Metropolitana. Álbum 1. Foto. XXVI-14-2-1. Fototeca CNCPC | © INAH, 1967.*

◀ "Libro de coro desencuadrado y en proceso. Álbum 2. Foto. XXXVII-A/7-3-1. Fototeca CNCPC | © INAH, 1967.

DE PATRIMONIO Y CENIZAS

El incendio en la Catedral Metropolitana de México y la primera restauración de sus órganos históricos, 1967-1977

Texto: Mariana Pascual Cáceres

Información: Silvia Pérez, Carlos Orejel, Lourdes Nava, Norma Peña y Sandra Álvarez*

1. El incendio de 1967

El fuego inició con un cortocircuito que encendió el Altar del Perdón, situado en la nave central de la Catedral Metropolitana de México, frente a la puerta principal. El incendio se extendió hasta el coro, su sillería, el facistol y los dos órganos históricos.

El retablo del Altar del Perdón, diseñado en 1735, y dos órganos, el de la Epístola, construido en España en 1693 y puesto en servicio en la Nueva España en 1695, y el del Evangelio, construido por completo en la Nueva España en 1735 (Delgado, 2005, pp. 41-42); así como la sillería de coro, el facistol, diversos objetos de valor patrimonial y pintura mural, fueron abrasados. Partes del altar y de las fachadas de los órganos se convirtieron en cenizas y escombros, otras sobrevivieron medio carbonizadas. En los techos quedaron algunos fragmentos de pintura mural y otros quedaron en el piso.

Era la noche del 17 de enero de 1967.

2. Las primeras acciones después del desastre

La mañana del 19 de enero de 1967, cuando los miembros del Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico del INAH entraron a la Catedral Metropolitana de México, encontraron restos de arte sacro y otros objetos religiosos históricos empapados por el agua que sofocó el incendio. Tenían a sus pies cuatro siglos carbonizados.

Bajo la dirección de Manuel del Castillo Negrete se iniciaron los trabajos de "rescate y salvamento de los diferentes objetos de valor que no hubiera destruido totalmente el siniestro", según lo relata el *Diario de trabajo* que existe en el archivo histórico de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), firmado por Sergio

Arturo Montero, quien se desempeñaba como jefe de restauradores (Expediente restauración del órgano de la Catedral Metropolitana, 1976).

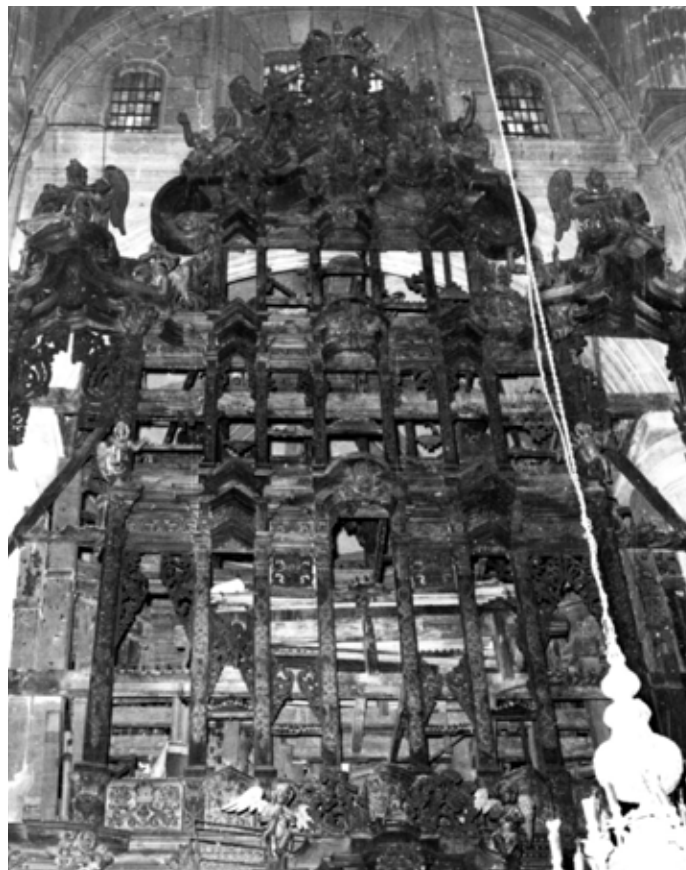


▲ Fachada interior del órgano oriente, llamado de la Epístola, antes del incendio. Álbum 1. Foto. LXXXIII-85. Fototeca CNCPC | © INAH, s.f.

▼ Fachada interior del órgano poniente, llamado del Evangelio, después del incendio. Álbum 1. Foto. DXLV-7. Fototeca CNCPC | © INAH, 1967.

Durante diecinueve días, del 19 de enero al 10 de febrero, los restauradores y estudiantes de restauración trabajaron entre los escombros del incendio. Seleccionaron piezas que se consideraron "servibles" para la restauración o reconstrucción, como partes de molduras, escultura y sillería. Crearon un inventario clasificando todos los objetos de acuerdo con su uso litúrgico. Seleccionaron, numeraron y etiquetaron en orden progresivo las piezas que se trasladaron a los talleres de trabajo en Churubusco.¹

Resulta interesante descubrir que, frente a la emergencia, el primer tratamiento *in situ* se realizó a los cuatro libros de coro que se encontraban en el facistol durante el siniestro. En la descripción del 19 de enero se lee:



Por considerar de mayor urgencia la zona del coro, se iniciaron ahí los trabajos de rescate. Sobre el facistol en el lado poniente se encontraba un libro Coral del siglo XVI con forros de piel e ilustrado a mano en hojas de pergamino, este libro casi completo pero empapado de agua urgía tratarlo de inmediato por lo que con todo cuidado fue sacado de la sala del coro para llevarlo a la sala capitular [...] ya en este sitio se procedió a desencuadernarlo con sumo cuidado hoja por hoja para ser colocada cada una de ellas en papel secante evitando se decoloraran a causa del agua, este proceso se repitió con los otros tres libros los cuales se destruyeron con el fuego en casi un 70% este trabajo lo realizaron Alicia Islas, Marcelina López, Suzanne Ingram y Leticia Roza colaborando los alumnos del "Centro Paul Coremans", estudiantes de restauración (*Ibid*).



▲ Libro de coro desencuadernado y en proceso. Álbum 2. Foto. XXXVII-A/7-3-1. Fototeca CNCPC | © INAH, 1967.

¹ Se pueden consultar listas de inventario de los objetos que ingresaron para su restauración en el expediente Catedral de México, 1966-1969.



▲ Interior del coro después del incendio. Álbum 1. Foto. DXLV-2. Fototeca CNCPC | © INAH, s.f.

Las autoridades del recinto permitieron que los objetos seleccionados se colocaran en la Sala Capitular. Tal parece que también se asignaron otros espacios cerca del Altar de los Reyes y en el pasillo que da a las oficinas de la mitra, sitio a donde “se fueron pasando con carretillas todos los fragmentos ya seleccionados...” (*Ibidem*).

Sin embargo, en el expediente de 1966-1969 no se precisa qué institución o dependencia era la encargada de dar atención al inmueble, y, además de las pocas noticias sobre los fragmentos recuperados del Altar del Perdón, del coro y de las figuras de marfil del facistol, se mencionan pocos fragmentos correspondientes “al órgano” y no se especifica a cuál de los dos órganos pertenecían.

¿Qué pasó después con los órganos y el Altar del Perdón, ambos bienes inmuebles por destino?
 ¿Cuándo se llevarían a cabo los primeros trabajos de restauración sobre los objetos inventariados y de acuerdo con qué criterios?

► Parte central del retablo del Altar del perdón. Fotógrafo. E. Sánchez. Álbum 2. Foto. DXLV-15. Fototeca CNCPC | © INAH, 1967.





▲ Interior del coro después del incendio. Fotografía. E. Sánchez. Álbum 2. Foto: DXLV-15. Fototeca CNCPC | © INAH, 1967.



▲ Catedral Metropolitana, julio de 1973. Fotografía. Arq. Zepeda. Álbum 3. Foto: XLVIII/22-3-1. Fototeca CNCPC | © INAH, 1973.

Los restos de lo quemado del Altar del Perdón, el coro y los órganos, se seleccionaron y almacenaron, hasta que, en 1972, iniciaron los trabajos de restauración y comenzaron a extraerse para su posterior utilización o descarte los años siguientes, durante la intervención que terminó en 1977.

3. La primera restauración de los órganos

Casi seis años después comenzaron las actividades para reparar los daños causados por el incendio en la Catedral Metropolitana de México. Presumiblemente, fueron dirigidas y financiadas por la Secretaría del Patrimonio Nacional², a través de su Dirección General de Bienes Inmuebles y de Urbanismo, responsable, entre otras cosas, de los inmuebles históricos coloniales que funcionaban como templos legalmente abiertos al culto público. Los trabajos se realizaron en colaboración con el Departamento de Monumentos Coloniales del INAH.

No tenemos información sobre las acciones de restauración en el inmueble, pero sobre los trabajos para intervenir el Altar del Perdón, la sillería del coro y los órganos históricos, se conserva el expediente del informe *Restauración del órgano de la Catedral Metropolitana, 1976*³. En él se reúnen documentos desde 1972 hasta 1977, que informan sobre la primera intervención realizada a los órganos. Este expediente, conformado por relaciones de gastos, tabuladores de honorarios (nóminas), inventarios de los materiales empleados y correspondencia oficial, deja ver entre líneas algunos momentos importantes para la restauración de los órganos históricos de la Catedral. En él se entiende que la importancia histórica de estos instrumentos musicales y las fachadas que los albergan recién comenzaba a ser resaltada por estudiosos internacionales cuando ocurrió el incendio.

El expediente contiene, por ejemplo, la traducción al español de un artículo publicado en 1972 por John Fesperman, curador de la División de Instrumentos Musicales de la Institución Smithsonian, titulada “Dos importantes órganos mexicanos”⁴ en el que comenta, entre otros datos interesantes:

Dos grandes órganos del siglo XVII se encuentran en un lado del Coro de la Catedral de México. En enero de 1967, un desastroso incendio arruinó mucha de la decoración y mobiliario interior de la Catedral, y muchas de las partes del órgano fueron dañadas. Sin embargo, los interiores de los instrumentos no fueron muy afectados, y su restauración, si los fondos

² “Esta secretaría contaba con una Ley General de Bienes Nacionales, expedida en 1969, es bastante claro que se mantiene la función de controlar la posesión, usos y destinos a través de la Sepanal, y la de proteger y conservar el valor arqueológico, histórico o artístico de los inmuebles a través de la SEP y el INAH, especificándose la aprobación de planos y proyectos ahora ya por ambas secretarías” (Díaz-Berrio, 1995, pp.265-266).

³ Se conserva también el expediente sobre la restauración del Altar del perdón, de 1973, trabajo que se llevó a cabo en el taller de restauración de Churubusco.

⁴ El artículo original apareció en “The Organ”, London, April 1972.

pueden obtenerse, es más que una posibilidad. Dos audiencias con el Arzobispo de México dieron la oportunidad de urgir a la restauración y no la reposición, y explicar en detalle que los instrumentos no han sido actualmente destruidos, a pesar de su depresiva apariencia exterior. Afortunadamente, un estudio fotográfico de los órganos fue hecho por Charles B. Fisk algunos años antes del incendio, y la comparación con las fotos tomadas después del daño muestran que los instrumentos están aún en buenas condiciones (Expediente restauración del órgano de la Catedral Metropolitana, 1976).

Este mismo autor, en correspondencia con el arquitecto Sergio Saldívar Guerra, jefe del Departamento de Monumentos Coloniales, plantea lo siguiente:

Es posible que podamos enviar uno o más restauradores experimentados este otoño con el propósito de preparar un proyecto detallado para la restauración de varios órganos importantes. Los órganos de la Catedral Metropolitana, así como otros menores, son una posibilidad. He consultado al restaurador alemán Flentrop y al americano Charles Fisk. Estamos considerando enviarles a México para estudiar varios órganos y proporcionar la información tecnológica necesaria para preparar un plan de restauración y también para estimar los costos (*Ibid*).

En otra misiva a Saldívar, de marzo de 1976, Fesperman agradece la ayuda a "su proyecto" y comenta que la Institución Smithsonian menciona que "los tubos y el mecanismo de ambos órganos se encuentra en el mismo estado que cuando los vimos en 1967, después



▲ Aplicación de B-72 como protección. Fotografía. Padilla Leiner. Álbum 4. Foto. LXVI/17-3-3. Fototeca CNCPC | © INAH, s.f.

de incendio" (*Ibidem*). Aconseja también solicitar avalúos y costos de las restauraciones a constructores de órganos experimentados en restauración. Sugiere los talleres de D.A. Flentrop o C.B. Fisk como candidatos para llevar a cabo la restauración.

Las partes interesadas consiguen iniciar trabajos en julio de 1976. Los trabajos requirieron atención *in situ*, hasta un punto tal que, Jaime Cama, jefe del Departamento, informaba sobre los restauradores en la Catedral Metropolitana: "hemos prácticamente establecido nuestro cuartel general". Además, de los especialistas recomendados por la Institución Smithsonian, se tomaron conocimientos importantes, pues afirma que: "conscientes de la importancia de este tipo de labores que por primera vez se realizan en nuestro País, quisiéramos aprovechar también el consejo de alguno de los técnicos holandeses, los que es obvio no permitirán se cometan errores que traerían consecuentes retrasos" (Expediente restauración del órgano de la Catedral Metropolitana, 1976).⁵

El trabajo que se llevó a cabo en esa primera intervención *in situ* abarcó, sobre todo, las fachadas de los órganos. Se realizaron trabajos a las piezas recuperadas en 1967, con un equipo de restauradores que ganaban desde 19 hasta 60 pesos por hora (*Ibid*).

▼ Limpieza de una escultura de la fachada. Fotografía. Padilla Leiner. Álbum 4. Foto. LXVI/17-6-3. Fototeca CNCPC | © INAH, 1976.



⁵ Correspondencia de Jaime Cama Villafranca al arquitecto Pedro Moctezuma, subsecretario de Bienes Inmuebles y Urbanismo de Sepanal, 25 de agosto de 1976.

No obstante, para trabajar el instrumento, se recurrió a D.A. Flentrop. Así, se solicitó la salida de varias partes de los órganos para ser trabajadas en Holanda y se comisionó a Javier Padilla Leiner para viajar y permanecer como aprendiz en el taller del organista en Holanda. De modo que, según correspondencia de Padilla con Cama⁶, se enviaron a Holanda cajas de válvulas, cajas de vientos, fuelles, conexiones, flautas de madera, pedales, soportes de flautas, tableros de barras cilíndricas y otros elementos (Expediente restauración del órgano del Evangelio de la Catedral Metropolitana, 2007). Sin embargo, no se cuenta con un informe de trabajo producido por ese taller, aunque hay una serie de transparencias en la fototeca de la CNCPC con fotos que Padilla Leiner dejó como evidencia de los procesos que se realizaron, y en su misiva cuenta un poco sobre el taller, los artesanos y el trabajo que se realizaba.⁷

Algunos ejemplos de estas transparencias se ofrecen a continuación:



▲ *Aplicación de B-72 como protección. Fotógrafo. Padilla Leiner. Álbum 4. Foto. LXVI/17-3-3. Fototeca CNCPC | © INAH, s/a.*



▲ *Detalle de una caja de válvulas de los órganos. Álbum 4. Foto. LXVI/17-4-3. Fototeca CNCPC | © INAH, 1975.*

La caja de válvulas, o caja de vientos, es un departamento de madera herméticamente cerrado que recibe el viento del fuelle o ventilador y que mediante las ventillas o válvulas que se accionan al presionar las teclas del teclado, dejan pasar el aire a las cancelas que lo distribuyen a los tubos.

⁶ Existe una carta de Padilla a Cama, fechada 17 de agosto, en el expediente Restauración del órgano del Evangelio de la Catedral Metropolitana, 2007.

⁷ Para conocer más detalles sobre la restauración de 1973-1977 de la fachada del órgano del Evangelio se puede consultar también el informe del proyecto "Restauración de 20 esculturas del mueble del Órgano del Evangelio, que forma parte del Proyecto de Conservación y Restauración del Órgano del Evangelio de la Catedral de la Ciudad de México", 2008. También disponibles en el Archivo de la CNCPC.



▲ *Cadereta de órgano, Catedral Metropolitana. Álbum. D.F.*
– *C. Catedral Metropolitana. Órganos (1). Foto: Cadereta*
A.P. Fototeca CNCPC | © INAH, s.f.

Aunque muchos órganos sólo tienen un teclado existen algunos que disponen de un segundo teclado manual llamado de eco o de cadereta, pequeño órgano subsidiario del principal. El origen de su nombre radica en que el mueble de las primeras caderetas servía también como asiento al organista.⁸

⁸ Comunicación personal con las restauradoras del Seminario de Restauración de Órganos Históricos de la CNCPC, Lourdes Nava, Norma Peña y Sandra Álvarez, a quienes les agradezco su apoyo en la definición de estos elementos.

4. Observaciones sobre la restauración de los órganos de la Catedral Metropolitana

En el expediente sobre los primeros trabajos de restauración de los órganos históricos de la Catedral Metropolitana de México, derivados del incendio ocurrido en 1967, se encuentran observaciones interesantes al respecto de la restauración de estos bienes en particular y de los órganos históricos en general. Observaciones que siguen vigentes.

Como ejemplo, se puede analizar la necesidad de trabajarlos in situ o desmontarlos y trasladarlos para su intervención. Esta preocupación ya se deja ver desde 1973 en la correspondencia que el propio Fesperman dirige a Jaime Cama, donde menciona algunos criterios y certezas que derivan del traslado de piezas para su intervención en el extranjero:

También entendemos que pueda existir renuencia a que la mayor parte de la restauración sea hecha en el extranjero. En el caso de los instrumentos de la catedral, el señor Flentrop nos ha manifestado su deseo de cooperar en cualquier forma razonable, ya sea en el entrenamiento de aprendices o haciendo los arreglos necesarios para que la mayor parte de la labor pueda ejecutarse en sus talleres en el extranjero, para evitar mayores gastos.

Por lo que se refiere a la restauración de órganos en general, opinamos, sin lugar a dudas, que los instrumentos, excepto en circunstancias especiales, deben ser devueltos a su condición original sin alteración de ninguna clase. Por norma general

desaprobamos enérgicamente la “modernización” de un instrumento antiguo importante⁹ (Expediente restauración del órgano de la Catedral Metropolitana, 1976).

Asimismo, en este expediente se hace hincapié en la necesidad de capacitar a mexicanos para trabajar estos instrumentos con los expertos internacionales que los intervinieron, de manera que el conocimiento al respecto regrese a México.

También se deja ver la complejidad de estos bienes: se trabajan los materiales de su fachada, así como su tubería y, en el interior, la caja y mecanismo sonoro, que es lo que les da su calidad de instrumento musical. Adicionalmente, su sonoridad es una característica histórica que también influye en las decisiones y criterios que definen las intervenciones. Esta dimensión hace más exigente el trabajo, pues la armonización¹⁰ del instrumento requiere que el profesional dedicado a estos bienes reúna una serie de conocimientos adicionales al trabajo de la materialidad del objeto.

Otro resultado histórico importante fue la puesta en valor de estos instrumentos musicales, que, en el caso de la Catedral de México, se ve ligada a los trabajos iniciados por la Institución Smitshonian.

⁹ La misiva original fue enviada por Fesperman a Cama el 29 de noviembre de 1973. En el archivo se localiza la original en inglés y la traducción de la que se toma la cita.

¹⁰ Armonización: es el resultado final de cómo el maestro organero ha organizado todo el material sonoro, dando a cada registro y a cada tubo la voz, el timbre, el volumen y tono adecuado como parte de un todo. (Esta definición pertenece al glosario del inventario de órganos de Palencia y fue proporcionada por Lourdes Nava).

Referencias

Delgado, G., 2005. Los órganos históricos de la Catedral de México en *Anuario musical*, No. 60. Disponible en: <<http://anuariomusical.revistas.csic.es>> [Consultado el 2 de julio de 2015].

Díaz, S., 1995. *Instituto Nacional de Antropología e Historia: una historia, I, Antecedentes, organización, funcionamiento y servicios*. México:INAH.

Archivo CNCPC

Expediente del informe Restauración del órgano de la Catedral Metropolitana, 1976. Archivo CNCPC.

Expediente restauración del órgano del Evangelio de la Catedral Metropolitana, 2007. Archivo CNCPC.

Fototeca CNCPC

s.a., s.f. *Fachada interior del órgano oriente (poniente, evangelio)*. [Fotografía] (Catedral Metropolitana. Álbum 1. Negativo LXXXIII-85, México, INAH, Fototeca CNCPC).

s.a., s.f. *Órgano oriente fachada interior (epístola)*. [Fotografía] (Catedral Metropolitana. Álbum 1. Negativo DXLV-7, México, INAH, Fototeca CNCPC).

s.a., s.f. *Coro lado izquierdo*. [Fotografía] (Catedral Metropolitana. Álbum 1. Negativo DXLV-2, INAH, Fototeca CNCPC).

Sánchez, E., 1967. *Altar del perdón retablo parte central*. [Fotografía] (Catedral Metropolitana. Álbum 2. Negativo XXVI/12-5-6, México, INAH, Fototeca CNCPC).

s.a., s.f. *Interior después del incendio*. [Fotografía] (Catedral Metropolitana. Álbum 2. Negativo DXLV-15, México, INAH, Fototeca CNCPC).

Sánchez, E., 1967. *Catedral Sagrario Metropolitano Catedral Metropolitana*. [Fotografía] (Catedral Metropolitana. Álbum 2. Negativo XXXVII-A/7-3-1, México, INAH, Fototeca CNCPC).

Zepeda, 1973. *Vista general del local 2*. [Fotografía] (Catedral Metropolitana. Álbum 3. Negativo XLVIII/22-3-1, México, INAH, Fototeca CNCPC).

Padilla, s.f. *Aplicación B-72. Protección*. [Fotografía] (Catedral Metropolitana. Álbum 4. Negativo LXVI/17-3-3, México, INAH, Fototeca CNCPC).

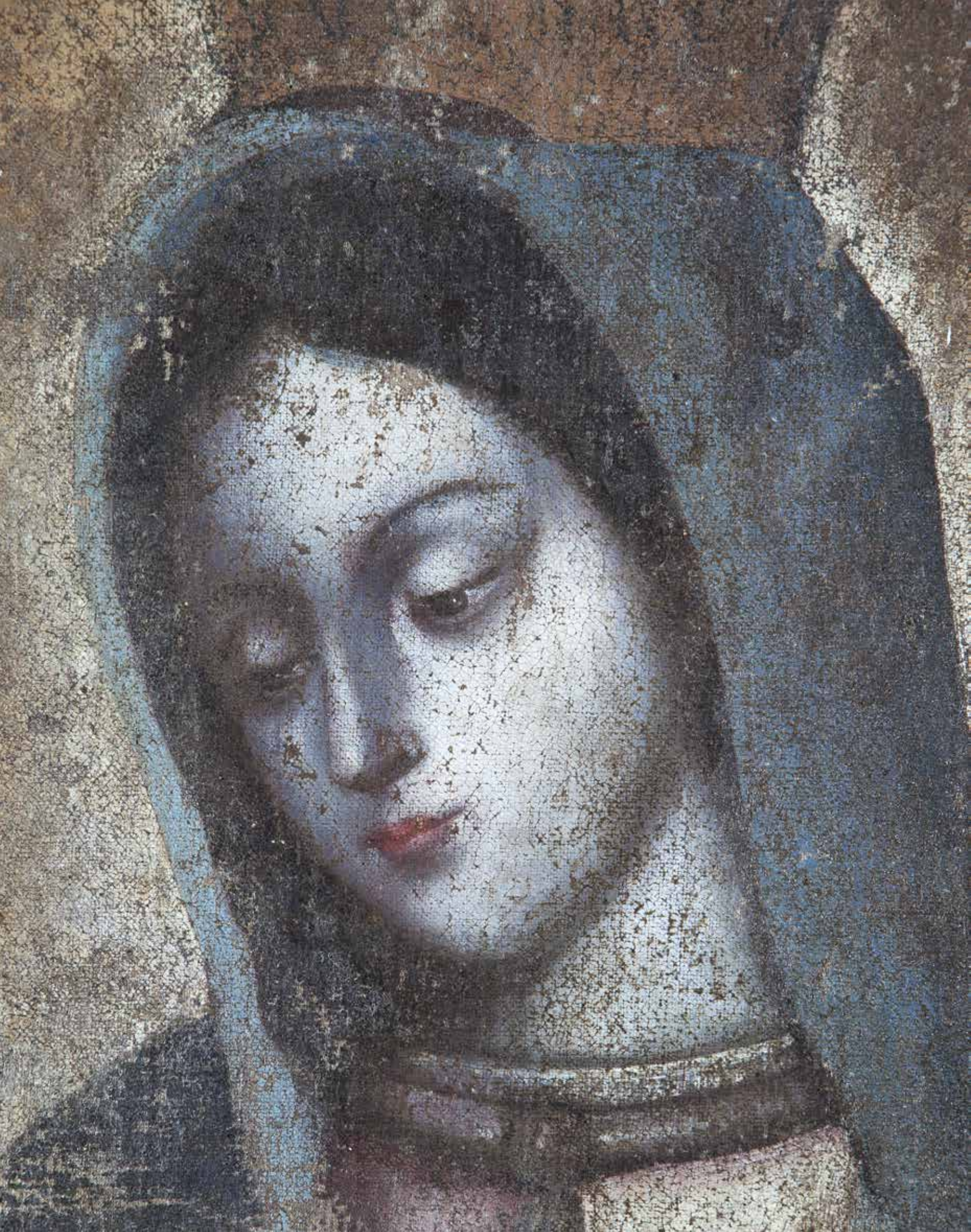
Padilla, 1976. *Aplicación B-72. Protección*. [Fotografía] (Catedral Metropolitana. Álbum 4. Negativo LXVI/17-4-3, México, INAH, Fototeca CNCPC).

Padilla, 1976. *Aplicación B-72. Protección*. [Fotografía] (Catedral Metropolitana. Álbum 4. Negativo LXVI/17-6-3, México, INAH, Fototeca CNCPC).

s.a., s.f. *Wapenseld-Holanda. Caja de válvulas en proceso*. [Transparencia] (D.F. – C. Catedral Metropolitana. Órganos, México, INAH, Fototeca CNCPC).

s.a., s.f. *Detalle de caja de válvulas de los órganos*. [Transparencia] (D.F. – C. Catedral Metropolitana. Órganos, México, INAH, Fototeca CNCPC).

s.a., s.f. *D.F. Catedral, órgano 2. Cadereta A.P.* [Transparencia] (D.F. – C. Catedral Metropolitana. Órganos, México, INAH, Fototeca CNCPC).





NOTICIAS

Conservación *in situ* y en talleres

Una vez más, la sección *Noticias* de este número muestra la amplia gama de actividades de la CNCPC, desde la restauración de pinturas novohispanas de Baja California Sur y la intervención de cestería prehispánica, hasta la innovación en los métodos de observación y diagnóstico de bienes culturales.

▲ Fragmento de la pintura *La Adoración de los Pastores antes del proceso*. CNCPC | © INAH, 2014.

◀ Fragmento de la *Virgen de Huasinapi, Baja California Sur* | © INAH, 2015.

Interviene CNCPC pinturas jesuitas de San José de Comondú, Baja California Sur

Texto: Óscar A. Gutiérrez Vargas

Responsable del proyecto: Cristina Noguera Reyes

Información: Cristina Noguera Reyes, Dora M. Méndez Sánchez y Claudia Sánchez Gándara

Cuando los proyectos de restauración requieren el traslado de bienes culturales de su lugar de origen a los talleres de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), es común encontrar cierta desconfianza en las personas que tienen bajo su resguardo dicho patrimonio. Sin embargo, cuando es imperante la necesidad de realizar una intervención en el centro de trabajo, es importante generar esa confianza a través del contacto directo con la comunidad, mostrar un rostro con nombre y apellido, brindar un contacto al que puedan dirigirse, informar de la documentación necesaria y demás elementos que, junto a buenos resultados, ofrezcan la certeza de que sus bienes están en manos de profesionales del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) comprometidos con la preservación del patrimonio cultural.

El caso de San José de Comondú. Pinturas del siglo XVIII

En la misión jesuita de San José de Comondú, Baja California Sur, existen ocho pinturas de caballete que fueron dañadas por el huracán Paul en 2012, por lo que era necesario llevarlas a los talleres de la CNCPC en la Ciudad de México, donde se cuenta con las condiciones, materiales y herramientas propicios para su correcta intervención. Tras una serie de acercamientos y negociaciones, la comunidad, que en un principio estaba renuente a que sus bienes culturales viajaran cientos de kilómetros hasta la capital del país, aceptó la propuesta. Así lo dio a conocer la subdirectora de Conservación en Talleres y Museos de la CNCPC, Dora Mavíael Méndez Sánchez.

Por su formato, las restauradoras infieren que las pinturas localizadas en la capilla de San José de Comondú formaban parte de un retablo, que debió ser del siglo XVIII, época de auge en que se construyó la mayor parte de las misiones jesuíticas. No obstante, es muy probable que el retablo se haya perdido, debido en parte al desuso de las misiones y sobre todo a la proliferación de insectos que afectan en gran medida al patrimonio cultural.

Méndez Sánchez precisó que las pinturas son óleos sobre tela con una altura máxima de 110 centímetros y muestran a la Virgen de Loreto (muy venerada en la región), la Virgen de la Luz, la Visitación de Santa Isabel, a San Pedro, San Pablo, San Antonio de Padua, San Luis Gonzaga y San Ignacio de Loyola.

El golpe de Paul

Las pinturas habían sido intervenidas con anterioridad en la comunidad; sin embargo, la llegada del huracán Paul ocasionó afectaciones diversas tales como pasmado del barniz (manchas blanquecinas



▲ Virgen de Loreto | © INAH, 2016.



▲ *Virgen de la Luz* | © INAH, 2016.

generadas por humedad), bandas despegadas, material ajeno que, por el efecto del aire, la lluvia y el agua, se había adherido en los resquicios entre el bastidor y las telas, así como una serie de roturas, golpes y pérdidas de resanes anteriores en los bordes de piezas que se cayeron del lugar donde se encontraban. Las pinturas no tenían marco, sus bastidores (que no son los originales, sino restituciones) aunque sucios, se encontraban estructuralmente estables.

"La técnica de manufactura es interesante en cuanto a que es característica de la época colonial. Las pinturas son importantes porque son prácticamente lo único que queda de este periodo en la misión de San José", precisó Dora Méndez.

Luego del siniestro, el Centro INAH Baja California Sur, a través de su directora, María de la Luz Gutiérrez Martínez, solicitó el apoyo de la CNCPC para realizar un dictamen del estado de conservación de las pinturas que permitiera a su vez hacer el trámite de solicitud del seguro correspondiente.

Seguro patrimonial

Claudia Alejandra Sánchez Gándara, restauradora de la CNCPC encargada de la gestión del cobro de seguros en proyectos de conservación de bienes muebles e inmuebles por destino, refiere que el INAH es responsable en la actualidad de más de 110 mil monumentos históricos del siglo XVI al XIX y de 29 mil zonas arqueológicas registradas en todo el país, de las que 181 están abiertas al público. La misión de San José de Comondú forma parte de los sitios que están bajo la responsabilidad legal del INAH, según lo refiere la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas y, por ello, las pinturas están dentro de la póliza del seguro patrimonial, que las protege contra siniestros, incluyendo fenómenos naturales como los huracanes. Sánchez Gándara explicó que la recuperación del seguro funciona siempre de acuerdo a la reposición de los daños causados por un siniestro específico. Tras la llegada del huracán a San José de Comondú, la aseguradora entregó los recursos al INAH, dependencia que hará la intervención de los óleos a través de la CNCPC, debido a que el Centro INAH Baja California Sur no cuenta con una sección de restauración.

En este caso, el Taller de Conservación de Pintura de Caballete de la CNCPC realizó el proyecto de conservación en el que se informa acerca de los procedimientos que se efectuarán para intervenir los óleos, a fin de recuperar los recursos del seguro.

Claudia Sánchez indicó que es muy importante informar al INAH cuando exista alguna afectación al patrimonio cultural ocasionada por un fenómeno natural, ya que los proyectos de restauración se generan a partir de estas denuncias, como fue el caso de las pinturas de Comondú.



▲ *Deterioro en la pintura de San Pedro* | © INAH, 2016.

Traslado e intervención de los óleos de Comondú

La intervención, detalló Sánchez Gándara, estará enfocada a contrarrestar las afectaciones en los óleos provocadas por el impacto del huracán Paul que será solventada con los recursos del seguro patrimonial. Sin embargo, también atenderá los daños que presentaban las pinturas antes del siniestro para garantizar una adecuada intervención, utilizando para esto último recursos propios de la CNCPC.

Dora Méndez explicó que el traslado de las pinturas de Comondú estuvo a cargo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, debido a la enorme distancia entre Baja California Sur y la Ciudad de México. *“Es un viaje pesado y caro porque es necesario cruzar [el Mar de Cortés] en ferry con el objetivo de no llegar hasta [el macizo continental por] Baja California y [...] bajar desde ahí hacia el centro del país”*, detalló Méndez Sánchez.

Actualmente los procesos de conservación y restauración de las pinturas están en curso; la restauradora Cristina Noguera Reyes, responsable del Taller de Conservación de Pintura de Caballete de la CNCPC, determinará el tiempo que llevará la intervención para regresar los óleos en óptimas condiciones a la comunidad de San José de Comondú.

La experiencia de Loreto

Ésta no es la primera vez que la CNCPC trabaja con patrimonio cultural de Baja California Sur. En 2010 la CNCPC realizó el dictamen de otras pinturas que habían tenido daños por el huracán Stan en la misión de la Virgen de Loreto y del Museo de las Misiones Jesuíticas de esa localidad. Durante dos temporadas se trabajaron 18 pinturas de caballete y cuatro esculturas. Gracias a esa intervención exitosa, más el apoyo del Centro INAH Baja California Sur y del director del Museo de Loreto, Joaquín Muñoz Rendón, fue posible que la Comunidad de San José de Comondú accediera al traslado de sus pinturas a los talleres de la CNCPC.



Fragmento de la Visitación de Santa Isabel | © INAH, 2015. ►

Virgen de Huasinapi, última pintura colonial de la Misión de Nuestra Señora de Guadalupe en Baja California Sur

Texto: Oscar A. Gutiérrez Vargas

Responsable del proyecto e información: Emmanuel Lara Barrera

En la Sierra de Guadalupe, Baja California Sur, se encuentran vestigios de la misión jesuítica de Nuestra Señora de Guadalupe Huasinapi, fundada a mediados del siglo XVIII. Es un asentamiento cochimí (grupo étnico de la región) donde el clima extremo, con temperaturas que van de los 40 a los menos dos grados centígrados, y el paso constante de huracanes han destruido todos los bienes coloniales de la región. De entre las obras de arte que se produjeron, queda una pintura de caballete dedicada a la Virgen de Guadalupe, a quien fue consagrada la misión y que, debido a las afectaciones en 2012 por el huracán Paul, fue trasladada a la Coordinación Nacional de



▲ Virgen de Guadalupe antes de su traslado a la CNCPC | © INAH, 2015.

Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) para su intervención. Así lo dio a conocer el restaurador del Taller de Conservación de Pintura de Caballete, Emmanuel Lara Barrera.

Se trata de una pintura de excelente calidad de mediados del siglo XVIII, cuyas dimensiones son 173.2 centímetros de alto por 125 de ancho. Derivado de la destrucción de la capilla original, se encontraba resguardada en una mucho más reciente, posiblemente del siglo XIX o XX, hecha de adobe con teja de lámina. La obra estaba colocada en un nicho de madera con vidrio, de dimensiones inferiores a las originales de la pintura, por lo que los extremos del lienzo fueron doblados para amoldarlo a ese espacio. “Esta pintura tiene importancia en varios sentidos. Por un lado es la imagen original y más representativa que le dio nombre a la Sierra de Guadalupe y al Rancho de Guadalupe, donde está la misión, así como a muchas de las pobladoras del lugar y tiene un importante significado para la comunidad. Además, es uno de los pocos vestigios originales que quedan del siglo XVIII en esa zona”, informó Emmanuel Lara.

El Huracán Paul

Tras la llegada del huracán Paul en 2012, el Centro INAH Baja California Sur, a través de la delegada María de la Luz Gutiérrez Martínez, solicitó un dictamen a la CNCPC para determinar el estado de conservación de la pintura y tramitar el seguro patrimonial que la protege de siniestros como los huracanes, al ser un bien cultural competencia del INAH, como lo establece la Ley Federal sobre Monumentos Históricos.

Tras el dictamen realizado por el restaurador Lara Barrera, se decidió que era necesario trasladar la pintura a las instalaciones de la CNCPC para realizar una intervención en las mejores condiciones, en un espacio adecuado, con los materiales y el personal especializado. La Virgen de Huasinapi fue trasladada a la Ciudad de México para su restauración junto con otras pinturas de caballete de la Misión Jesuítica de San José de Comondú, por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH.

Estado de conservación

El estado de conservación de la pintura es delicado, señaló Emmanuel Lara, debido al golpe constante de los huracanes en la región y los cambios drásticos de temperatura. Estos agentes de deterioro ocasionaron que la capa pictórica se fragmentara en escamas, que se encuentran prácticamente desprendidas. Además aparecía sucia por el agua y el barro que se desprende de la estructura superior de la capilla donde se encontraba, de arquitectura en tierra, y con una serie de pérdidas sobre todo en la zona de las esquinas. El soporte también se debilitó por los ciclos de humedad-secado a los que estuvo sometida.

“Sin embargo, no está completamente perdido porque la imagen central de la Virgen de Guadalupe se mantiene relativamente en buenas condiciones y prácticamente no tiene pérdidas de capa pictórica. Por eso vale la pena conservarla”, precisó Emmanuel Lara.

Estudios realizados y por realizar

Actualmente la Virgen de Huasinapi se encuentra en proceso de análisis en las instalaciones de la CNCPC, para determinar cuál será la intervención más adecuada. Lara Barrera explicó que las imágenes realizadas con luz ultravioleta encontraron una gran cantidad de cola en toda la superficie de la pintura, lo que arroja la posibilidad de que la hayan intervenido en alguna ocasión para fijar los estratos, o bien, que sea una característica de manufactura.

Otros estudios a realizar son la identificación de aglutinantes en el laboratorio de Conservación, Diagnóstico y Caracterización Espectroscópica de Materiales de la CNCPC, así como también estratigrafías pictóricas e identificación de fibras de la tela a los que podrían añadirse otros que surjan a lo largo del proceso y se consideren sean necesarios para el proyecto de conservación.

Proceso de intervención

Emmanuel Lara señaló que, si bien todavía no es posible conocer a detalle el proceso de intervención que se realizará, éste será necesario debido a que la suciedad de la pintura no permite distinguir si es un óleo o un temple. Por otro lado, sí es un hecho que se van a desdoblar los lados para recuperar la dimensión original de la pintura, unos 12 y 19 centímetros a cada lado.

Deterioro en la pintura de la Virgen de Guadalupe | © INAH, 2015. ►

También se hará un reentelado para consolidarla (la técnica dependerá si es un óleo o un temple). El proceso más lento, según refiere Lara Barrera, será el resane debido a la gran cantidad de escamas y faltantes microscópicos que tiene. Se le pondrá un bastidor nuevo y seguramente también un marco, ya que el nicho donde se encontraba produce deterioros en la pintura al guardar la humedad y generar un microclima adverso en su interior.

El aspecto fundamental de la intervención será hasta qué punto limpiar la capa pictórica, explicó Emmanuel Lara, debido a que la suciedad genera un velo marrón grisáceo que opaca los colores originales de la obra. Sin embargo, la imagen oscura actual es la que conoce la comunidad y la que identifica como propia por lo que, hacer una limpieza muy drástica, puede no ser lo más adecuado. Debido a la gran cantidad de faltantes (20 por ciento de la capa pictórica aproximadamente), no se puede hacer una reintegración cromática, sobre todo de las esquinas, porque no se cuenta con información suficiente. Los criterios de intervención se definirán de acuerdo a los estudios y en discusión con los restauradores del Taller de Conservación de Pintura de Caballete y la jefa del área de intervención por talleres, Lic. Lucía de la Parra de la Lama.

Una vez finalizada la intervención, la Virgen de Huasinapi regresará a una capilla totalmente nueva en su comunidad, construida por la población con ayuda del Centro INAH Baja California Sur, que tendrá las condiciones adecuadas para la obra, como el tamaño de nicho apropiado, muros



gruesos y resistentes a los huracanes y todas las recomendaciones que los restauradores de la CNCPC indiquen para garantizar la protección de la pintura.

El potencial del Rancho de Guadalupe

Lara Barrera señaló que la Virgen de Huasinapi, es la única pintura que queda de época colonial en el Rancho de Guadalupe, sin embargo, es un complemento del vasto patrimonio que tiene la región. Si bien se trata de una zona de difícil acceso, con una población aproximada de 350 personas, tiene una importante riqueza natural al ser un sitio donde los antiguos nativos de Baja California Sur se resguardaban, por lo que existe pintura rupestre, alguna de gran formato, y al parecer, también conserva patrimonio arqueológico, evidencia de la ocupación.

Se observan las ruinas de la misión jesuítica, una campana antigua, vestigios de lo que parece ser un sistema de canales de agua de un manantial, y utensilios para hacer la "machaca" (carne seca de res) de época prehispánica, elementos que permiten hacer un plan integral que beneficie a la comunidad local y que suponen, además, un potencial desarrollo turístico en el caso de que dicha comunidad así lo decida.



Pintura de la Virgen de Guadalupe en los talleres de la CNCPC | © INAH, 2016.

Una historia del pasado contenida en una cesta de la Cueva de la Candelaria

Texto: María Eugenia Rivera Pérez

Responsable del proyecto e información: Gloria Martha Sánchez Valenzuela

Bajo la sombra de la gruta, sus dedos ágiles entrelazan tiras de palma y agujas de pino, formando un cesto que utilizará para sus tareas cotidianas. Aun cuando no está terminado ya puede imaginar cómo lucirá al final. Mientras, otros miembros del grupo imitan sus movimientos, necesitan contenedores para recolectar frutos, guardar sus preciados utensilios de caza, cargar sus pertenencias en las expediciones que realizan, buscando alimento y agua para subsistir. Y una vez traspuesto el umbral de la vida y la muerte, el cesto y otros objetos significativos permanecerán en el abrigo rocoso junto a sus dueños para el viaje hacia el más allá.

Al cabo del tiempo, el lugar que albergaba el camposanto fue sorprendido por profanadores que hurgaron entre los envoltorios de la cueva, deseando encontrar objetos valiosos. Sin miramientos rasgaron fardos, separaron esqueletos y sustrajeron lo que en su momento simbolizó una ofrenda de despedida para los muertos.

Más tarde, los restos óseos y los objetos que sobrevivieron al saqueo fueron llevados a buen resguardo para ser protegidos, conservados y exhibidos en espacios apropiados para que el público visitante del Museo Regional de la Laguna (MUREL-INAH) aprecie la herencia cultural de los grupos humanos que habitaron, hace varias centurias, las áridas tierras del norte de México.

De este modo, la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH), a través del Proyecto de conservación de los materiales arqueológicos provenientes de la Cueva de la Candelaria, Torreón, Coahuila, a cargo de la Dra. Gloria Martha Sánchez Valenzuela, está interviniendo la colección desde 2013. El proyecto fue diseñado para ejecutarlo a lo largo de 10 años con los objetivos iniciales de hacer el registro, la catalogación y el diagnóstico del estado de conservación de las piezas recuperadas (de la Escuela Preparatoria Venustiano Carranza) pertenecientes a la Cueva de la Candelaria, ubicada en Coahuila, bajo resguardo



▲ Cesta de la Cueva de la Candelaria antes del proceso | © INAH, 2015.

del Museo Regional de la Laguna, que propician, junto con las necesidades propias de la museografía, la selección de piezas para su debida intervención.

Entre los objetos que recientemente fueron conservados hay un cesto decorado. Se trata de un *"tejido tridimensional elaborado con materia prima sin hilar utilizando fibras vegetales suaves o duras y que, normalmente, provienen del entorno natural como en este caso de la zona lagunera, donde predominan tules, carrizos, bambúes, bejucos, palmas y pináceas"*, comentó la Dra. Sánchez.

Este cesto *"fue elaborado con fibras duras para proporcionarle soporte estructural mediante las hojas de pino, formando las urdimbres, mientras que las tramas se hicieron de un material más flexible con hojas de palma. El uso de la cesta no puede determinarse con precisión. Es posible que se haya utilizado como contenedor para guardar alimentos o un elemento de ornato"* por las sutiles figuras geométricas que la decoran.

Entre las artes u oficios más antiguos del mundo está la cestería. *"De acuerdo con varios especialistas, la cestería no es otra cosa que vegetación transformada en un bien. En un principio el hombre elaboró piezas para satisfacer sus necesidades (vestimenta, cobijo, contenedor) y [...] su creatividad produjo una gran diversidad y riqueza de bienes culturales"*.

"La técnica de manufactura empleada depende directamente del entorno, la abundancia de la materia prima en la región, la diversidad botánica y la posibilidad de transformar las varas, los pastos y las cañas [mediante procesos] de enrollado en espiral, enlazado o entretejido y trenzado, técnicas que [al paso del tiempo] no han tenido grandes cambios".

"En épocas prehispánicas las cestas jugaron un papel muy importante en la vida de las culturas antiguas ya que, desde que el hombre se dedicó a la caza y recolección de alimentos, requirió de contenedores para almacenar y transportar sus alimentos. Los diseños inicialmente eran simples, alcanzando diferentes patrones con la alternancia entre materiales rígidos y flexibles que, aunado al desarrollo de las técnicas de manufactura, permitió no solo cestos más elaborados sino también artículos como esteras o petates, cajas, petacas, asientos, cunas, vestidos y calzado".

La Cueva de la Candelaria un portal entre la vida y la muerte

"Los grupos de cazadores y recolectores de la zona eligieron la Cueva de la Candelaria como un recinto mortuorio" en el que depositaron bultos funerarios, protegiendo a sus muertos y sus ofrendas de los animales carroñeros y la intemperie.

Las fuentes de información -reportes de misioneros- *"sobre la etnografía de la Laguna en los tiempos de la colonia refieren que la comarca estaba poblada hacia el 1600 d.C. por tribus [...] poco belicosas, que se sustentaban de la caza, pesca y recolección"*. Las formas de enterramiento o bultos mortuorios casi no se mencionaron.

"Su condición de cazadores y recolectores los coloca en la categoría de nómadas, pero el notable atuendo cultural asociado a los bultos funerarios, infiere que tal nomadismo fue relativo porque debieron tener asentamientos prolongados en un mismo lugar para obtener las fibras e hilos con los que manufacturaron los mantos, cestas, sandalias", hallados en la cueva.

"Los bultos mortuorios fueron depositados a lo largo de muchos años en forma desordenada, sin estratigrafía clara, durante aproximadamente medio siglo, sin cubrirlos de tierra. Simplemente los colocaron sobre el suelo, o encima de otros fardos, sin mediar ningún tipo de estratificación que permitiera aislar envoltorios o grupo de bultos unos de otros. En algunas ocasiones lo único que separaba un cuerpo de otro eran pencas de nopal, hojas de palma o lechuguilla".

En la década de los cincuenta, *"cuando exploraron la cueva, se encontraron más de 2,000 objetos, entre los que estaban un sin fin de textiles, un gran número de cestas de diferentes técnicas, materiales y decoración, una amplia cantidad de redes"*.

Algunos bultos funerarios rescatados estaban intactos, contenían restos óseos y objetos de uso común a manera de ofrenda. *"Había objetos de las labores que realizaban como la cacería y la pesca (arcos, flechas, redes, etc.). También se recuperaron una gran cantidad de fibras de yuca y agave en diferentes estados de preparación, así como cordajes de muchas calidades y para distintos usos lo cual denota [...] que eran grandes artesanos especializados en hilado. Muestra de ello son los diversos tipos de textiles que se encontraron como mantos de yuca, bandas tejidas y de red, bolsas de red, atados pélvicos, yahuales, cordones*

emplumados, flecos con plumas, flores y tocados de cabello, tlacoyal de cordaje, entre otros. Destaca la decoración de dibujos geométricos y franjas de colores en los mantos”.

“En raras ocasiones es posible encontrar este tipo de bienes en las excavaciones arqueológicas”. Por su propia naturaleza “se degradan fácilmente”, y de ahí la importancia de conservar los objetos de la Cueva de la Candelaria. Éstos permiten conocer los sistemas de enterramiento practicadas por los antiguos pobladores de esa región, “además de recuperar evidencias que llevan a dilucidar técnicas de elaboración e identificación de materias primas utilizadas [...] así como su desarrollo cultural”.

Factores como “la degradación natural de los materiales constitutivos, [...] la descomposición directa de los cuerpos, [...] la intrusión de animales a la cueva”, el derrumbe de grandes piedras sobre los fardos pero, sobre todo, la acción de saqueadores ocasionó el mal estado de conservación de la cesta: “sus fibras estaban resacas y friables, con múltiples roturas, polvo, suciedad adherida” y había perdido el “45% de su estructura o material constitutivo provocando la deformación del bien cultural”.

Ante la oportunidad de disponer de este tipo de bien se realizó el análisis de sus materiales constitutivos para, una vez identificado el tipo de fibra con el que se manufacturó, “elaborar una propuesta de conservación”.

El Biol. Pablo Torres Soria, investigador de la CNCPC, de acuerdo a la bibliografía de las variedades endémicas de pino de la zona y la comparación de las características físicas de las hojas constitutivas del cesto, “determinó que la especie utilizada fue la *Pinus Engelmanni Carr*”. Con la ayuda de este dato fue posible convenir “los materiales que se emplearon para la reintegración formal del bien cultural”.

Una cesta antigua, varios procesos de conservación y restauración

El equipo de restauradoras coordinado por la Dra. Sánchez Valenzuela realizó la intervención de la cesta. Debido a que este tipo de bien es escaso, ya que es difícil que se conserven en contextos arqueológicos, no existen muchos procesos documentados de intervenciones. Por ende, este proyecto de conservación y restauración resultó muy importante. Fue necesario desde resolver “cómo se iba a recuperar la estructura de la cesta con materiales de la misma constitución que trabajaran

homogéneamente” hasta “lograr la unidad integral de la pieza tanto visual como materialmente”.

Por la fragilidad del material original, al inicio se realizó una limpieza mecánica con brochuelo para remover el polvo contenido, principalmente, en el interior de la cesta, luego se eliminó la suciedad de la superficie con succión controlada, utilizando las boquillas más pequeñas de una aspiradora.

Como no era posible manipular las fibras del bien porque estaban rígidas y quebradizas “fue necesario humectar y flexibilizar” el material constitutivo pero, para evitar que colapsara la pieza por la relajación producida, “se colocó un soporte interno provisional”, que fue retirado al terminar el proceso de flexibilización.

Luego se elaboró “una serie de estructuras que sirvieron de apoyo para manipular la pieza, tanto para el interior como exterior”, que evitaron deformaciones y permitieron la reintegración estructural con materiales compatibles al objeto.

▼ Soportes | © INAH, 2015.





▲ Detalles de retejido | © INAH, 2015.



“Se recolectaron y seleccionaron fibras duras naturales similares a la original de tres ejemplares de pináceas: *Pinus Pseudostrobus*, *Pinus Montezuame* y *Pinus Ayacahuite*”, que después de someterlas a tratamientos diversos fueron integradas a la cesta “entretejiendo y sujetando por medio de costura”.

“Al concluir las reposiciones estructurales fue necesario realizar un proceso de flexibilización y consolidación, con la finalidad de dar cohesión a todas las fibras y estabilizar la cesta por completo. En las zonas retejidas se realizó la reintegración cromática con el método de manchado”.

Como último proceso de intervención se elaboró un soporte interno desmontable para mantener la estructura y forma de la cesta, que además de evitar su manipulación impide la acumulación de polvo.

Es importante señalar que, “pese a que parte de la restauración se efectuó con materiales iguales al original, solo se repusieron las almas o urdimbres con hojas de pino” de distinta especie. En tanto, “las tramas no fueron restituidas, únicamente se reforzaron uniones y algunas zonas con costuras de hilo de algodón, haciendo evidente la intervención”. La cesta ya regresó al Museo Regional de La Laguna para ser exhibida. Su restauración permitirá “la rotación de objetos dentro del museo, [...] y así, aplicar medidas de conservación preventiva, aportando comprensión y enriquecimiento de la cultura para las generaciones presentes y futuras”.



▲ Consolidación | © INAH, 2015.



OVO: como un mortero fluido

Texto: María Eugenia Rivera Pérez

Traducción: Jesús López Varela y Lucía Gómez Robles

La Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) y el *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM) realizaron el Seminario de Piedra, dentro del marco del programa LATAM, en noviembre de 2015 en la Zona Arqueológica de Tula, Hidalgo, durante el cual se impartió la metodología Observación Visual Organizada (OVO) al grupo de participantes, procedentes de distintas partes de Latinoamérica y el Caribe, para analizar el sector de los relieves de Los Jaguares y del Coatepantli. OVO es un sistema de diagnóstico que permite organizar la observación de todo un contexto, de un solo monumento o de un objeto, para aumentar la objetividad de dicho diagnóstico. El creador de la metodología OVO, Corrado Pedeli, restaurador italiano con experiencia internacional, concedió una entrevista al **Boletín CR conservación y restauración**.

La metodología¹ consiste en la aplicación de diversos métodos de análisis para realizar un análisis visual organizado que se divide en los siguientes pasos:

1. Establecer un primer nivel de abstracción para el análisis visual (...)
2. Realizar una descomposición lógica del sistema en partes elementales (sitio, monumento, partes del sitio y el monumento, componentes funcionales y materiales)
3. Identificar las conexiones verticales y horizontales entre los elementos descompuestos
4. Describir los atributos y comportamientos de los elementos
5. Identificar las formas de deterioro
6. Establecer relaciones entre los componentes del bien analizado y las formas de deterioro
7. Construir las posibles secuencias cronológicas de las formas de deterioro relacionadas entre sí
8. Búsqueda de las causas a través del diagrama causa-efecto

¹ El autor de la metodología publicó, en 2014, un artículo sobre el método en la revista *e-dialogos* que puede leerse en: http://www.diadrasis.org/dialogos/dialogos_004/edialogos_004-PEDELI.pdf

CR. ¿Qué significa OVO?

C.P. “OVO es el acrónimo de Observación Visual Organizada. Se trata de una metodología que combina diferentes acercamientos utilizados en otros contextos, tales como la ciencia cognitiva o la informática, entre otros, adaptados a la disciplina de la conservación”.

CR. ¿Cómo surgió la metodología OVO?

C.P. “Yo soy restaurador. Mi trabajo diario consiste, principalmente, en analizar el contexto de la conservación, es decir, sitios arqueológicos, monumentos u objetos; entender cuáles son los problemas de la conservación y, entonces, proponer medidas para encontrar soluciones durables a través del tiempo.

El restaurador se acerca a monumentos y objetos para consérvalos, para lo que antes necesita observarlo e identificar qué les sucede. Sin embargo, el problema es que carecemos de herramientas científicas para observar, y nos vemos obligados a utilizar, solamente, nuestra experiencia en el campo de trabajo, y nuestra habilidad, convirtiendo la observación en un acto subjetivo. Siempre es complicado encontrar una



▲ Corrado Pedeli | © INAH, 2015.

base sólida para construir un proceso de comprensión de la realidad que observamos y, al mismo tiempo, un modo de compartir información dentro de la profesión.

Hasta antes de que existiera OVO, durante muchos años, de 1985 a 1999, trabajé al modo tradicional. Para mí fue muy difícil trabajar de esta manera, también porque necesitaba explicar a otros colegas lo que pasaba, desde el punto de vista de la conservación, y a la vez entender el trabajo de ellos para así conjuntarlo todo”.

CR. ¿Cuáles eran los problemas a los que se enfrentaba antes de la metodología OVO?

C.P. “En primer lugar es fundamental comprender qué sucede en un monumento, en un sitio o a un objeto, es decir, analizar lo que llamamos el proceso clave, el proceso de conservación, encontrar el punto crítico y determinar la prioridad. A veces es realmente difícil por la complejidad del contexto. No es solamente un objeto, sino un monumento dentro de un sitio y su conexión con otras cosas como la gente, el clima y otros factores diversos.

Normalmente los restauradores carecen de las herramientas específicas para analizar este tipo de problemas en su totalidad. De hecho es útil trabajar con otros colegas; aunque formar un equipo interdisciplinario no es fácil a causa de la falta de recursos, tiempo y las circunstancias de esos mismos colegas. A menudo sucede que, a causa de las premuras de tiempo se pide que los problemas que surgen se analicen y resuelvan rápidamente.

Al menos durante quince años fue difícil llevar a cabo este trabajo, porque no disponía de bases sólidas para comprender, ofrecer respuestas y, también, compartir la información. En 1998, empecé a colaborar con un grupo de científicos de la computación (S.I.CO. RE.) para crear un software que permitiera manejar las actividades de conservación y, en general, para vigilarlas.

Fue muy interesante descubrir el acercamiento al análisis del contexto empleado por estos científicos de la computación. Me sentí fascinado, así que empecé a estudiar este método. Esta metodología es un análisis creado por informáticos y “orientado al objeto” (OOA – Object Oriented Analysis). Durante ese tiempo descubrí que este método proviene de otra ciencia, la cognitiva, que también exploré. A lo largo de esta búsqueda descubrí que, parte de ella, está revestida por la psicología del aprendizaje



▲ Corrado durante el Seminario de Piedra en Tula, Hidalgo | © INAH, 2015.

infantil, y esa fue la piedra angular para mí porque, finalmente, la complejidad acerca de la teoría sistemática del contexto, el acercamiento teórico y el acercamiento Aristotélico quedó explicada de manera sencilla cuando se refería a los niños.

Transcurría el año 2002, cuando nació Julio, mi primogénito que me brindó la maravillosa oportunidad de verificar esta teoría, así que para comprobarla di seguimiento al crecimiento de mi hijo y descubrí que esta teoría coincidía con lo que ocurría en el proceso su formativo. Ésta fue la clave, el punto de arranque de OVO. Al mismo tiempo me enfoqué en el análisis informático, la ciencia cognitiva y apliqué en mi trabajo el mismo acercamiento que los niños utilizan cuando descubren algo que es totalmente desconocido para ellos. Mi propósito en ese entonces era entender el proceso que usan los niños para desarmar, lógica e imparcialmente, un objeto complicado para descubrir información oculta. Éste es un proceso natural para ellos, así como neutral, ya que carecen de conocimiento y experiencia, de modo que tienen que lograr la comprensión usando sus herramientas naturales, y una de ellas es la capacidad visual.

Este fue el primer punto de mi aprendizaje que coincidió con el momento en que empecé a trabajar para ICCROM.

En 2004, mi hijo de tres años se convirtió en mi compañero y asistente en esta investigación, porque yo observaba a Julio cuando tenía enfrente un juego o cualquier otro objeto que le era desconocido, -exactamente como para nosotros puede ser extraño un monumento-. A veces él se encontraba en dificultades porque no comprendía la forma en que funcionaba. Entonces intenté unos experimentos muy sencillos, por ejemplo, le daba objetos concebidos

para una edad menor a la que le correspondía y el resultado era que, si el objeto era demasiado simple lo descartaba porque ya lo conocía -esto les sucede a los profesionales de la conservación-. Sin embargo, si le resultaba más complicado se convertía en algo interesante hasta desmontarlo para entender su funcionamiento. Cuando era muy complejo, entonces también perdía interés y lo apartaba.

Muy poco después ICCROM me solicitó enseñar técnicas de primeros auxilios, e instintivamente comencé a utilizar mi experiencia en la ciencia cognitiva, además de otras ciencias que adapté a los primeros auxilios y a la evaluación condicionada.

Más tarde, en 2006, durante una experiencia en Serbia también dentro de ICCROM, a cargo de Valerie Magar, ésta me solicitó por primera vez que me concentrara sobre la metodología OVO en vez de sobre primeros auxilios. Utilizamos la metodología OVO para enfocar a los participantes en la evaluación condicionada, la documentación y la resolución general de problemas.

Gracias a esta primera experiencia y el magnífico grupo de participantes, a Valerie y al ICCROM, continué desarrollando la metodología que he seguido empleando hasta la fecha. Los comentarios de los participantes acerca de OVO, ayudaron para que haya evolucionado, volviéndose más clara, integrada y confiable, incluso para mí.

Además, en este momento, gracias a los comentarios recibidos a través de los cursos, estoy visualizando una forma para refinar el método y verificar su utilidad, porque el objetivo principal es lograr algo que todo el mundo pueda usar, que permita que los diferentes profesionales interactúen entre ellos para entender el contexto y, de la misma manera, compartan información para utilizar un acercamiento objetivo [...] para llegar a un análisis final, utilizando información sólida y útil".

CR. ¿Cuál ha sido el devenir de OVO?

C.P. "Como también era un descubrimiento para mí, estaba muy inseguro de lo que iba haciendo y yo también exploraba el método. En un inicio era de uso personal. Aún no podía imaginar que se convertiría en un método para otros, hasta que ICCROM comenzó a pedirme que lo transfiriera a otras personas. En ese momento había compuesto una secuencia de varias metodologías de trabajo que había extrapolado desde otros campos... estaba en plena fase de aprendizaje. Lo estaba estudiando y

era claro tanto para el personal de ICCROM como para los participantes, que no se estaba enseñando una metodología absoluta sino algo que estaba en proceso.

Entonces pude ver cómo otras personas obtenían resultados utilizando el método no solo durante los cursos, sino también en su desarrollo profesional. Esto me animó para continuar mejorando el método, perfeccionándolo de acuerdo a las sugerencias que me hacían los propios participantes.

Este empuje me alentó a dar un paso más. Entonces empecé a presentar esta metodología en un tipo de curso diferente, con un contexto cultural muy diverso como son los Países Árabes. Expuse el sistema en el marco de los cursos ATHAR -Conservation in the Arab Region-, el programa de conservación que desarrolla ICCROM para esta región".

Ese era un desafío: saber si el método podía funcionar en contextos distintos, incluso culturalmente. El responsable del programa ATHAR, Zaki Aslan, aceptó y eso me permitió enseñar este sistema durante tres años, logrando avances del mismo. Esa fase transcurrió de 2005 a 2008, y fue el momento de gran avance e implementación porque tuve la ocasión de trabajar con profesionales procedentes de contextos culturales muy distintos: países árabes, Europa del este y China. Entonces se le empezó a llamar metodología, ya que antes no se consideraba así.

En los años siguientes, hasta 2010, en ICCROM tuve de nuevo la oportunidad de seguir aplicando esta metodología en un nuevo contexto a través del Conservation of Built Heritage (CBH) o curso de Conservación del Patrimonio Construido. Este programa está dirigido a todo el mundo y es distinto a los cursos regionales como los de ATHAR o los llevados a cabo en la Europa del Este. Eso supuso



▲ Corrado durante el Seminario de Piedra en Tula, Hidalgo | © INAH, 2015.

otro nuevo desafío, por un lado, la metodología fue probada entre personas de culturas diferentes que trabajaron juntas, enfrentando sus actividades con una metodología completamente nueva. Por otro, los participantes del curso tenían una carrera profesional más amplia y eran más especializados que los integrantes de los cursos regionales. Se les pidió que renunciaran a su bagaje y experiencia, sabiendo que sería más complicado porque sus pilares profesionales eran más fuertes.

Esta situación colocó en crisis la aplicación de la metodología, debido a la diversa procedencia cultural y el alto nivel profesional de los participantes. Para ellos era muy complicado seguir la nueva propuesta. Eso propició la primera gran corrección de la metodología. Detuve, durante un par de años y medio, su enseñanza y me enfoqué en su análisis para reflexionar sobre este trabajo y, mientras tanto, lo apliqué por mi cuenta.

Más tarde volví a utilizar la metodología OVO en los cursos ATHAR, pero una versión muy corregida en comparación a la que solía enseñar. La primera impresión importante y, comprobable, fue que la reacción de los participantes al método resultó mucho mejor en referencia a las experiencias de los primeros tres años.

El último episodio relevante ha sido con la CNCPC y, particularmente, en el marco del programa LATAM, donde se retomó la metodología para el Seminario de Piedra del 2015. Lo que ha sido un estímulo para seguir refinando OVO.

Por último, y recientemente, he tenido la oportunidad de aplicar la metodología con ciudadanos en proyectos de difusión, hasta en nueve ocasiones, frente a un monumento, la Puerta Praetoria de Aosta (Italia) –puerta de la antigua ciudad romana de Augusta Praetoria–, cuyas últimas intervenciones de excavación y valorización han despertado polémica por el tipo de acciones realizadas.

La actividad para los ciudadanos consiste en que, de forma lúdica, los participantes se conviertan en grupos de científicos que documentan una investigación. Se les proporcionan los instrumentos y los elementos de análisis para que comprendan cómo se hizo este monumento y cuál era su principal problema de conservación. Incluso al final pueden hacer una propuesta de intervención al respecto.

Lo cierto es que al día de hoy, he confirmado que esta metodología funciona mejor con personas

que no tienen ninguna información técnica relativa a la conservación, que con profesionales. En parte me lo esperaba porque el sistema se apoya en el aprendizaje infantil, que carece de supuestos. La observación de un niño o un ciudadano dista de la mirada de los especialistas en la conservación, porque nosotros tenemos objetivos muy particulares.

La cuestión fundamental es analizar de modo objetivo un sitio, monumento u objeto, porque los análisis de conservación son realizados, normalmente, por personas que tienen una vasta experiencia sobre este asunto, que se fían mucho de su propia experiencia y, a menudo, no detectan lo que está sucediendo en realidad. Se trata de llevar el proceso de análisis a un punto de mayor humildad, ya que esa es la clave del proceso, y evitar problemas posteriores. Y es que, en ocasiones, se cree que se entiende lo que está sucediendo, pero en realidad la interpretación es equivocada porque la observación no se realiza de forma objetiva.

Tendemos a observar sólo aquello que conocemos, esa es la aproximación de un adulto, sin embargo, un niño observa todo de la misma manera. Cuanto más nos dejamos llevar por nuestra propia formación y ciencia, más se realiza una observación selectiva e interpretativa de lo que se tiene delante. Esto hace que no se vean ciertos elementos o factores que pueden dar la pauta de lo que está sucediendo. Básicamente OVO busca reorganizar la observación visual, una etapa del proceso de conservación que se hace de forma rápida durante la evaluación de las condiciones del monumento, y que suele denominarse examen visual, pero que a pesar de que siempre se hace no es neutral.

Un método es una estrategia que se debe poder repetir y el examen visual, tal y como se realiza, no lo es. Los profesionales lo saben y por eso le dan poca importancia a esa etapa, pasando inmediatamente a los análisis científicos de laboratorio, pero de esta manera se pierde la visión completa del contexto o conjunto. OVO intenta tener un enfoque completo y objetivo”.

CR. ¿Este método se puede aplicar a distintos tipos de patrimonio?

C.P. “Este método no está pensado para un tipo específico de material está pensado para un sistema, se puede aplicar al propio contexto laboral, la familia, la casa, al automóvil cuando se descompone, porque se basa en la descomposición lógica de un sistema para poder comprenderlo”.

CR. ¿Cuál es el futuro para la metodología OVO?

C.P. "En el caso del gran público, cómo las actividades de difusión basadas en la metodología aplicada sobre la Puerta de Aosta fueron divulgadas a través de las redes sociales, un grupo de la ciudad de Torino se ha mostrado interesado y quiere aplicar la misma experiencia y, seguramente, el próximo año haré algo en ese lugar. Comienza a expandirse como un virus.

En el ámbito profesional existe la intención de adoptarla en los Países Árabes a nivel universitario. LATAM parece interesado en convertir a OVO en algo más concreto y definido, por eso sé que es el momento de cerrar el primer círculo y debo estar muy atento a los comentarios y observaciones que han hecho los participantes en este último curso en Tula, Hidalgo. En ese sentido ha sido muy útil y, sobre todo, han sido valiosas las aportaciones del grupo interno de la CNCPC que organizaba el seminario, el cual me está ayudando mucho a comprender qué cosas hay que mejorar. Han pasado diez años de la creación de la metodología y ha resistido.

Creo que el punto crítico no está en el desarrollo de la metodología sino que debo llegar a explicar la importancia de las conexiones entre todos los distintos pasos de los que está compuesta, porque es muy articulada y toma cosas de muy distintas metodologías. Eso sale del estándar de aproximación que se suele usar. OVO requiere que los profesionales renuncien a las certezas que tienen y mezclen distintos puntos de vista para intentar obtener una visión de conjunto, objetiva y compartible.

En los cursos me gusta usar el ejemplo de la música: imaginemos que llegan músicos de cualquier parte del mundo que hablan lenguas distintas, que no se entienden entre ellos con las palabras, pero son capaces de tocar la misma melodía porque tienen un único lenguaje visual que es la notación musical. Los símbolos, aparentemente sencillos, combinados de diversa manera pueden contarnos un contexto articulado que es la música. OVO tiene un lenguaje propio muy simple (gráfico e iconográfico), prevé muchísimas relaciones al interior del sistema y describe un contexto muy complicado que todos pueden llegar a leer de la misma manera.

Cuando me interesé en la forma de analizar de los ingenieros de sistemas informáticos, en realidad yo estaba fascinado con el modelo de análisis de alto nivel moderno. Esto me encantó porque me acercaba, con una metodología moderna, a mi trabajo que se ocupa de cosas antiguas. Al estudiar la metodología de análisis del mundo informático, paso a paso y sin darme cuenta, me movía hacia atrás porque de la informática pasaba a las ciencias cognitivas, luego a la teoría de la Gestalt, después a la psicología infantil y a un cierto punto he llegado a Aristóteles, cerrando el círculo para estar de vuelta a la historia.

Esta metodología no quiere sustituir nada, se añade a lo que ya existe, quizás viene a llenar un vacío... tal como un mortero fluido".







AGENDA Y EVENTOS

Capacitación y socialización

Los eventos de la agenda incluyen cursos de capacitación, mesas de discusión y foros académicos para la presentación de proyectos en campo y en talleres. Las actividades incluyen también exposiciones y obras de teatro que promueven la difusión y divulgación de las actividades de conservación.

▲ *Exposición de "Oxtotitlán, 12 años de esfuerzos compartidos" en la ENAH. CNCPC | © INAH, 2015.*

◀ *Obra de teatro El Cuadro presentada en la Casa de Cultura de Tabasco, D.F. CNCPC | © INAH, 2014.*

Eventos Próximos

<p>2 de febrero</p>	<p>Conferencia "Celebración de la Candelaria en el DF" Presentación editorial "Mi Niño Dios. Un</p>	<p>acercamiento al concepto, historia, significado y celebración del Niño Jesús para el día de la Candelaria".</p>	<p>Sede: Parroquia de la Candelaria Impartido por: Judith Katia Perdigón Castañeda Horario: 20:30 h Entrada libre</p>
<p>3 y 10 de febrero</p>	<p>Teatro "El Cuadro"</p>	<p>Sede: Foro polivalente Antonieta Rivas Mercado. Biblioteca de México.</p>	<p>Horario: 18 h Cupo: Limitado Entrada libre</p>
<p>6 de febrero</p>	<p>Teatro "Tras tres tristes tiranosaurios rex"</p>	<p>Sede: Sala infantil. Biblioteca de México.</p>	<p>Horario: 13:30 h Cupo: Limitado Entrada libre</p>
<p>10 de febrero</p>	<p>Mesa de discusión teórica "La nueva Secretaría de Cultura: Perspectivas para la gestión y conservación patrimonial"</p>	<p>Sede: Auditorio "Paul Coremans" Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Ponentes: Carlos Villaseñor, Walther Boelsterly, Thalía Velasco y Anahís González Esquer Horario: 10-12 h Entrada libre</p>
<p>16 - 19 y 26 de febrero</p>	<p>Foro Anual de Trabajo CNCPC-INAH 2016</p>	<p>Sede: Auditorio "Paul Coremans" Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Horario: 9-14 h Entrada libre</p>
<p>22 y 24 de febrero</p>	<p>Curso "Toma de muestras"</p>	<p>Sede: Auditorio "Paul Coremans" Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Impartido por: Nora Pérez y Armando Arciniéga Horario: 10-14 h Cupo: Previa inscripción Entrada libre</p>

<p>23 y 25 de febrero 1, 3, 8, 10, 15 y 17 de marzo</p>	<p>Curso "Introducción a la investigación para la conservación del patrimonio cultural"</p>	<p>Sede: Auditorio "Paul Coremans" Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Horario: 10 -14 h Cupo: Previa inscripción Entrada libre</p>
<p>6 y 13 de marzo</p>	<p>Teatro "Tras tres tristes tiranosaurios Rex" y "Rafita y el petate volador"</p>	<p>Sede: Foro del Ex Convento de Culhuacán</p>	<p>Horario: 13:30 h Entrada libre</p>
<p>9 y 14 de marzo</p>	<p>Mesa de discusión teórica "Criterios de validación para el uso de materiales de conservación"</p>	<p>Sede: Auditorio "Paul Coremans" Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Ponentes: Ma. Carmen Castro, Yareli Jáidar y Daniel Sánchez Horario: Día 1. 10-12 h Día 2. 12-14 h Entrada libre</p>
<p>14, 16 y 18 de marzo</p>	<p>Curso - taller "Digitalización y análisis 3D"</p>	<p>Sede: Auditorio "Paul Coremans" Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Horario: 9-12 h Cupo: Previa inscripción</p>
<p>14 de marzo</p>	<p>Exposición "Oxtotitlán. 12 años de esfuerzos compartidos"</p>	<p>Sede: Patio del Cine de la Biblioteca de México</p>	<p>Horario: 18 h Entrada libre</p>
<p>18 de marzo</p>	<p>Teatro "Tras tres tristes tiranosaurios Rex" y "Rafita y el petate volador"</p>	<p>Sede: Auditorio "Paul Coremans" Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Horario: 13:30 h Entrada libre</p>

<p>4 - 8 de abril</p>	<p>Curso "Conservación preventiva en acervos documentales"</p>	<p>Sede: Auditorio "Paul Coremans" Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural / Biblioteca Nacional de Antropología e Historia</p>	<p>Horario: 9 -15 h Cupo: Previa inscripción</p>
<p>8 de abril</p>	<p>Plática "Estrategias de acercamiento al graffiti en el Patrimonio Cultural"</p>	<p>Sede: Auditorio "Paul Coremans" Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Horario: 11 h Entrada libre</p>
<p>11 - 15 de abril</p>	<p>Curso Teórico-Práctico Tecnología tradicional y cultura constructiva con tierra.</p>	<p>Sede: Conferencias. ENCRyM Talleres. Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Ponentes: Varios Horario: Conferencias. 8:30 -12 h Talleres. 12-16 h</p>
<p>18, 20 y 22 de abril</p>	<p>Curso. Documentación y análisis escanners 3D</p>	<p>Sede: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Horario: 9-12 h Cupo: Cupo lleno</p>
<p>19 de abril</p>	<p>Presentación Revista "Conversaciones"</p>	<p>Sede: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Horario: 10 h Entrada libre</p>
<p>20 de abril</p>	<p>Conferencia La importancia de la caracterización geológica en campo.</p>	<p>Sede: Auditorio "Paul Coremans" Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural</p>	<p>Horario: 13:30 h Entrada libre</p>

CR Conservación y Restauración, año 2015, No. 7, Diciembre 2015, es una Publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba 45, Colonia Roma, C.P. 06700, Delegación Cuauhtémoc, México, Distrito Federal, www.inah.gob.mx, boletincr.cncpc@gmail.com. Editor responsable: Valerie Magar Meurs. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No.: 04-2014-070413190200-203, ISSN: 2395-9754, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización de este Número: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Lucía Gómez Robles, Ex Convento de Churubusco, Xicoténcatl y General Anaya s/n, San Diego Churubusco, Coyoacán 04120, México, Ciudad de México, fecha de última modificación, 30 de diciembre de 2015.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



CR CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Publicación de la Coordinación
Nacional de Conservación del
Patrimonio Cultural

DICIEMBRE 2015 N7

Ex Convento de Churubusco
Xicoténcatl y General Anaya s/n,
col. San Diego Churubusco, del. Coyoacán,
Ciudad de México