



Personificación de Tezcatlipoca en el diorama Mercado de Tlatelolco **Fotografía** © Acervo Digital de las Colecciones del Museo Nacional de Antropología, INAH / Canon (2014)

# Conservación-restauración de dioramas y maquetas en el Museo Nacional de Antropología a 55 años de su inauguración

Claudia Blas Rojas\* y Gilda Salgado Manzanares\*

En el presente artículo exponemos parte del trabajo realizado por el Laboratorio de Conservación del Museo Nacional de Antropología que, desde el 2014, inició el estudio y restauración de maquetas y dioramas artísticos como un reconocimiento a la labor de sus autores. Si bien a lo largo de los años se había dado mantenimiento museográfico, recientemente participamos en labores de conservación profundas debido a que la estática inherente al polvo —que no se retira sólo con el mantenimiento habitual— y la técnica de manufactura dificultaban la percepción de los colores de los elementos; además se trataron algunos deterioros relacionados con la edad de las obras, que eran evidentes.

Al considerar la relevancia artística de estos conjuntos escultóricos en miniatura, la Dirección del Museo encomendó al Laboratorio a que interviniera en forma integral el diorama del Mercado de Tlatelolco ubicado en la Sala Mexica. En 2015, las labores de conservación se extendieron al diorama Chaa-chak (petición de lluvia)<sup>1</sup> de la Sala Pueblos Mayas de la Planicie y las Selvas, así como el de La cacería del mamut de Tepexpan de la Sala Poblamiento de América, todos de la escultora Carmen Carrillo de Antúnez y su equipo de colaboradores.

Entre 2017 y 2018 se llevó a cabo el Proyecto de Restructuración de la Sala de Orientación del Museo, a efecto de rehabilitar el funcionamiento de este espacio con el apoyo del Patronato del Museo Nacional de Antropología, A. C. En este contexto se solicita al Proyecto de Conservación de Obra Moderna y Contemporánea (PCOMC) la restauración de la docena de dioramas de dicha sala, con la intención de ponerla en uso después de varios años de permanecer cerrada por la descompostura de sus componentes mecánicos. Ante esta petición expresa, y después del hallazgo de la firma del pintor y museógrafo Iker Larrauri en algunos dioramas, el Laboratorio de Conservación les dio atención a través del Proyecto de Conservación.

## ¿DIORAMA O MAQUETA?

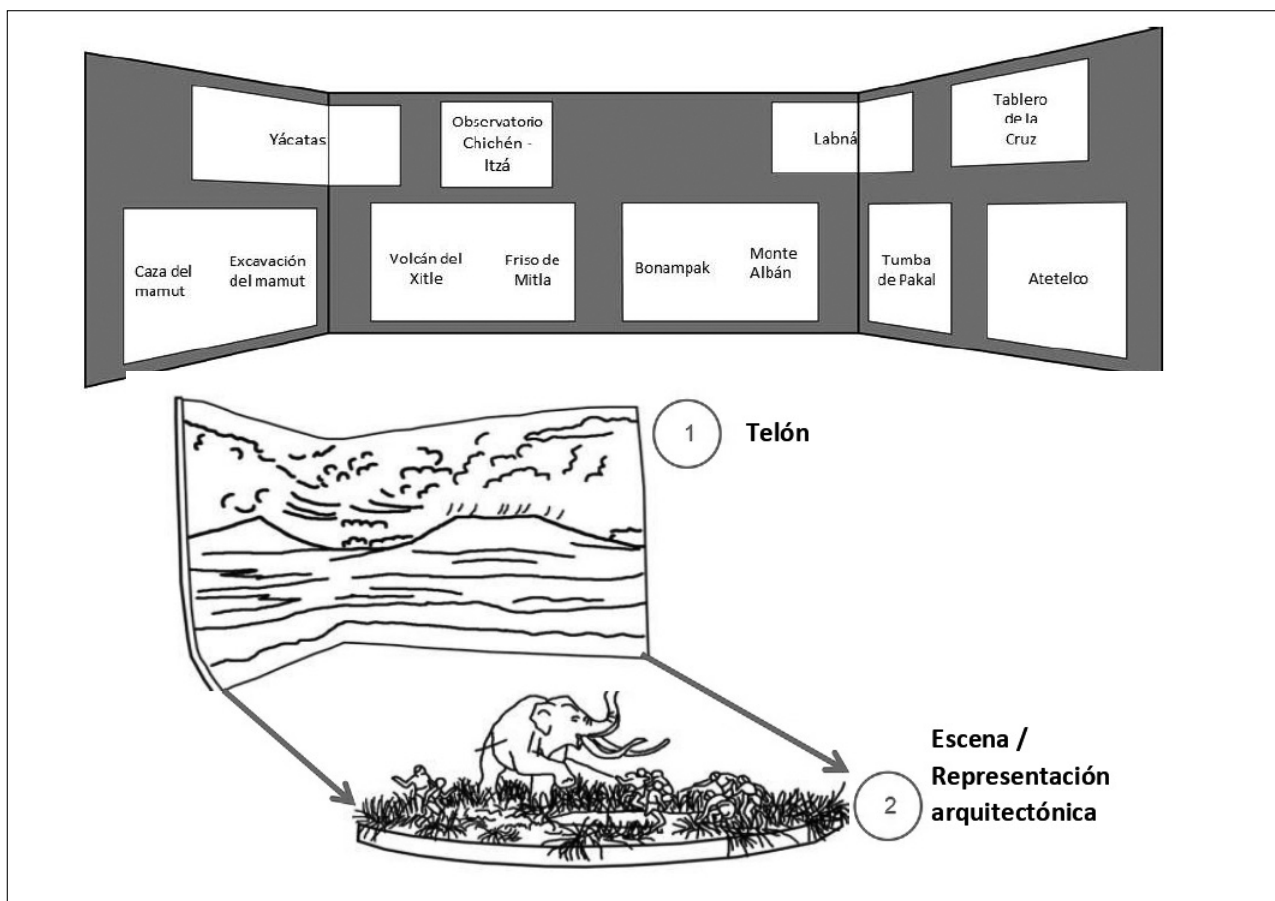
Previo a la generación de las propuestas de restauración, es necesaria la recopilación de información documental, gráfica y oral, además de la observación directa de las obras, pues “el trabajo de conservación-restauración se lleva a cabo mediante la imbricación constante de una práctica y una reflexión abstracta y científica” (Schneider, 2009: 15). En los primeros acercamientos a este legado escultórico, durante el registro, al buscar el título de las obras se enfrentó una disyuntiva, ya que algunas fuentes se referían a ellas como maquetas y otras como dioramas, obligando a determinar cuál era la diferencia para valorar si las características de cada una tenía peso al encauzar los criterios de intervención.

A partir de las definiciones emitidas por la Real Academia Española,<sup>2</sup> así como de las generadas para los informes de restauración (Salgado *et al.*, 2018), y considerando las características específicas de los dioramas de las salas de Orientación y de las de exhibición permanente, conceptualizamos dichos recursos de la siguiente manera:

*Diorama*, representación a escala o en tamaño natural de *escenas o ambientaciones* en un primer plano, con un fondo, *telón o escenografía*, formado este último por una superficie que puede ser bi o tridimensional, que corresponde al contexto temporal y/o geográfico de su escena.

*Maqueta*, representación *funcional* exacta y a escala de un entorno primordialmente *geográfico o arquitectónico* en un contexto de espacio-tiempo determinado.

Es importante mencionar que para el caso de los dioramas, la definición aplica en las obras intervenidas por el personal del laboratorio. En un sentido amplio, en este mismo rubro también figurarían los exhibidores, que museográficamente se conocen como plataformas, especialmente presentes en las salas etnográficas, cuya intención museológica fue mostrar una am-



Ubicación de los dioramas al interior de la Sala de Orientación (arriba); ejemplo de la construcción de los dioramas en la misma sala, que constan de un telón y una escena (abajo) **Imagen** © Laboratorio de Conservación, MNA **Diseño** María Fernanda Percastre Ruiz y Ernesto Flores Rodríguez

bientación de la forma de vida en las comunidades indígenas, y donde los modelos son a escala humana.

Un ejemplo claro de una maqueta se observa en la representación del Volcán del Xitle en la Sala de Orientación, mientras que Chaa-chak es un diorama.

#### INTERVENCIÓN DE DIORAMAS Y MAQUETAS

La conservación-restauración profesional como disciplina en México es más joven que el Museo Nacional de Antropología; su ejercicio actual supone el uso de una metodología convencional que se ha procurado también para intervenir dioramas y maquetas con valor artístico. Los procedimientos incluyen: registro de la obra e investigación previa de su contexto, determinación del estado de conservación, discusión de la propuesta de intervención y, finalmente, ejecución de los procesos de conservación y restauración. A continuación, presentamos los datos más relevantes derivados del estudio e intervención de obras; se trata de un esbozo de toda la información recabada, que se va reflejando en los informes de restauración con cada acercamiento.

#### LOS AUTORES

Muchos fueron los escultores ayudantes que colaboraron en la hechura de los dioramas y maquetas que se exhiben en museos; mencionaremos brevemente a dos de los que encabezaron estos grandes equipos.

#### Carmen Carrillo de Antúnez (1900-1981)

Nacida en León, Guanajuato, tuvo vocación por la enseñanza y fue una exitosa empresaria, pero, principalmente, se le conoce como gran escultora, recordada por sus obras hechas en cera. Imprimió tal exactitud a los detalles de sus ejecuciones, que la contemplación de éstas lleva al espectador a un vaivén “entre la obra de arte y el documento antropológico” (Marín, 2010: 76). Consta en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA) que en 1938 elaboró una petición para incorporarse oficialmente con una “plaza de Maestro Escultor”<sup>3</sup> en el Departamento de Monumentos de la Secretaría de Educación Pública.

Su trayectoria en el indigenismo es razón importante por la que, en 1960, el arqueólogo Luis Aveleyra Arroyo de Anda,

entonces director del Departamento de Planeación de Museos, recomienda que se integrara a la escultora en el gran proyecto del nuevo museo, cuatro años antes de su inauguración, pues “ella puede fácilmente encabezar todo un pequeño equipo de especialistas en dioramas y maquetas”.<sup>4</sup> En 1961 funge ya como jefe del Departamento de Museos Regionales del Instituto Nacional de Antropología e Historia al mismo tiempo que recibe nombramiento como secretaria del Subcomité Nacional de Museos,<sup>5</sup> y “estuvo al frente del equipo artístico de dioramas” (Marín, 2010: 77).

Como ya mencionamos, Carmen Carrillo realizó tres de los más importantes dioramas artísticos en miniatura con que cuenta el Museo: Chaa-chak, el Mercado de Tlatelolco y La cacería del mamut de Tepexpan. Al mismo tiempo experimentó con materiales que resistieran la exhibición permanente sin menoscabo de su lenguaje plástico, llevándola a transitar de la cera a materiales sintéticos. En su búsqueda por encontrar componentes duraderos parece que visitó museos y lugares con experiencias en dioramas y vaciados, pues, en 1960, Luis Aveleyra emite varias cartas de presentación, con la finalidad que hemos descrito, dirigidas al Smithsonian Institution, al American Museum of Natural History, al Chicago Natural History Museum y al National Museum of the American Indians;<sup>6</sup> el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (2008: 105) señala en su bitácora de obra que, en algunos casos, tanto el personal encargado de elaborar dioramas y maquetas como los artistas que ayudaron a conformar los apoyos pedagógicos para el MNA, fueron enviados a Italia para que se capacitaran.

Carillo Antúnez trabajó, igual que diversos artistas, con guiones científicos y asesores académicos; un ejemplo de ello es el guion de investigación que sustenta al diorama Chaa-chak, que consta en los archivos de la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología,<sup>7</sup> y las descripciones resguardadas en el AHMNA sobre Tenochtitlan, indumentaria de la época prehispánica y listados de productos que se vendían en el Mercado de Tlatelolco.<sup>8</sup> Su mirada de escultora viajera fue de importancia capital en la diversidad de fisonomías que el Mercado de Tlatelolco debía reflejar; ella “recorrió México y lo conoció de raíz, deslumbrada en especial por las danzas tradicionales” (Marín, 2010: 77), de ahí que sus dioramas, al igual que sus esculturas de tamaño natural, muestren detalles sorprendentes.

#### Iker Larrauri (1929)

Personaje multifacético que hizo importantes contribuciones no sólo como museógrafo, durante la construcción e instalación del museo en su nueva sede. También, como artista, participó con algunas obras, entre ellas esculpió el caracol *Sol de Viento*, situado en el extremo del estanque del Patio Central y al frente de la entrada a la Sala Mexica, e hizo la ma-

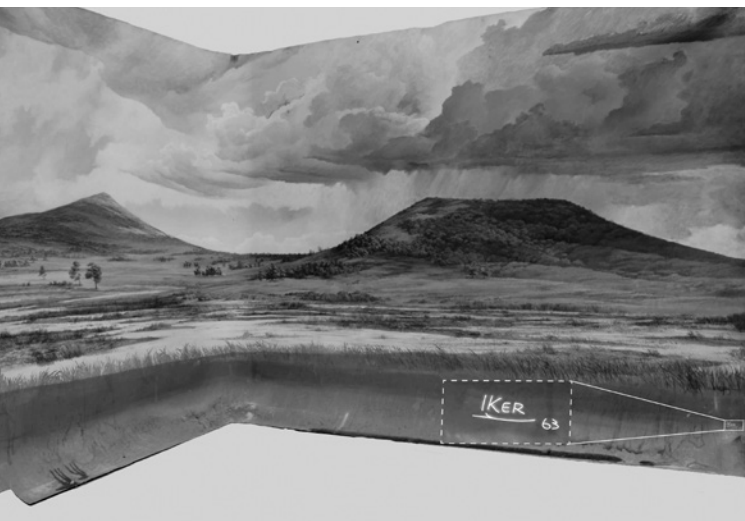


*Volcán del Xitle*, ejemplo de maqueta (arriba); *Chaa-chak*, ejemplo de diorama (abajo) **Fotografía** © Acervo Digital de la Colecciones del Museo Nacional de Antropología, INAH / Canon (2018) **Diseño** Laboratorio de Conservación-Ernesto Flores Rodríguez

queta de una escultura de madera de Serpiente Emplumada de tamaño natural que funcionaría como fuente y se ubicaría entre el restaurante y el Departamento de Comunicación Educativa; finalmente no llegó a buen término y quedó decorando el acceso de dicha área. Además, realizó dos pinturas de gran formato para la Sala Poblamiento de América: *Fauna pleistocénica* y *El estrecho de Bering*.

Es claro que Larrauri, con el gran bagaje de su formación, acumulado a lo largo de su carrera, jugó un papel importante en la instalación del museo. Hizo estudios de arquitectura en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, de 1950 a 1953; posteriormente asistió a la Escuela de Antropología en la calle de Moneda 13 (Vázquez, 2005: 29), y entre 1947 y 1948 estudió escenografía, iluminación, fotografía y teoría del color en la Academia Cinematográfica (Vázquez, 2005: 17). De manera circunstancial, en 1955 se inició en el ámbito museográfico, y a través de Miguel Covarrubias, ingresó al Museo de Antropología, también en la calle Moneda (Garduño, 2006).





Firma de Iker Larrauri en el telón del diorama *Caza del Mamut* de la Sala de Orientación  
**Fotografía** © Acervo Digital de las Colecciones del Museo Nacional de Antropología, INAH / Canon, 2018 **Diseño** Laboratorio de Conservación-Ernesto Flores Rodríguez

En 1956 se le otorgó una beca para realizar estudios semiformales en Europa y Estados Unidos por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, adquiriendo enorme experiencia en organización de museos y exhibición de colecciones (Garduño, 2006). Al respecto, Larrauri comentó a Carlos Vázquez lo siguiente: “la sala tenía muchos dioramas [...] figuras corpóreas [...] Tenía todo un equipo de maquetistas. Muchos de los dioramas los pinté directamente, pues ya no había quien los pintara. Hice todos los bocetos de la pintura y de las figuras [...] Como artista y no como museógrafo pinté los murales, hice los dioramas y el caracol” (Vázquez, 2005: 72-76).

## SALA DE ORIENTACIÓN

### Antecedentes

La Sala de Orientación se construye entre 1963 y 1964 y se ubica debajo de la Media Luna en el vestíbulo del Museo Nacional de Antropología. Su objetivo es introducir a los alumnos de corta edad en el mundo de la arqueología y de la etnografía de México. Desde su inauguración, única en su tipo, ya incluía un sistema mecánico de dioramas y maquetas complementado con un sistema de luz y sonido, diseñado por Julio Prieto, experto en iluminación y mecánica teatral; así, los niños se adentraban en zonas y eventos arqueológicos, como el descubrimiento en 1952 de la Tumba de Pakal por Alberto Ruz Lhuillier.

Julio Prieto invitó a Iker Larrauri, y como auxiliar, al arquitecto Pedro Armendáriz, hijo del famoso actor mexicano. El guion fue elaborado por el antropólogo Luis Aveleyra, y la narración la escribió Salvador Novo, reconocido poeta, ensayista, dramaturgo e historiador mexicano (Vázquez, 2005: 72-73).

En este sentido, Larrauri señala: “En base a lo más característico o impresionante de las diferentes regiones de las que habla el guion, se definieron los gráficos que sería necesario representar en esta sala: siempre este cruce de espacio y tiempo [...] el desarrollo en el tiempo revisando distintas áreas culturales del país [...] el mismo esquema básico del museo” (Vázquez, 2005: 73). Además, se contó con la voz de Ignacio López Tarso, sobresaliente actor, quedando la mecánica teatral a cargo de León Zedillo, quien ganó fama en muchos foros de gran éxito en la ciudad.

### Dioramas

Cada obra está conformada por escenas y/o maquetas acompañadas por un telón de fondo pintado, que generalmente representa el entorno geográfico. No se ha encontrado información sobre su título, por lo que fueron nombrados en base a la iconografía que presentan.<sup>9</sup>

En el telón de fondo, al reverso de los dioramas Volcán del Xitle y La cacería del mamut se encuentra la firma de Iker Larrauri; a partir de esta evidencia y por la información bibliográfica recabada se pudo confirmar que este artista participó en el diseño y elaboración de los telones de las obras de esta sala.

De hecho, Iker Larrauri describe la Sala de Orientación de la siguiente forma:

La Sala de Orientación se construyó con mucho ingenio. Se trataba de entrar a una sala vacía, que no se viera nada, que la gente no supiera a qué había entrado o qué había ahí porque estaba vacía y negra. Empezaba la narración y aparecía una imagen primera proyectada y luego, mientras la observabas, te salía otra cosa por otro lado. Había proyecciones planas, dioramas dentro de los muros que giran; otros, que no podían hacerse girar, se observaban tras una gasa, pero era una gasa del mismo forro del interior de la sala, entonces el nicho era como una vitrina, no se veía a través de la gasa porque la iluminación estaba afuera (Vázquez, 2005: 73).

En el caso de la Sala de Orientación, a cada maqueta corresponde un telón de fondo, cada uno elaborado con los mismos materiales: una placa de fibra de vidrio atornillada a un bastidor de polines de madera con curvaturas en los bordes superior e inferior; sobre el soporte se colocó una delgada capa de base de preparación, posiblemente gesso acrílico, y las escenas están hechas con pinturas acrílicas.

En las maquetas o representaciones arquitectónicas se identificaron diversos materiales, entre ellos madera, triplay, MDF, fibras orgánicas, metal, resina y plástico. La sujeción de las partes está realizada con adhesivos sintéticos y/o tornillos. El telón está fijo en su lugar, mientras que la representación o maqueta se ubica al frente de éste, en la parte inferior y fi-

jada a plataformas que giran gracias a un mecanismo programado por computadora. La técnica pictórica empleada para todo el espacio fue la de emulsiones acrílicas, ya fuera sobre figuras, maquetas, vegetación o indumentaria hecha con distintos elementos, por ejemplo, plástico, papel o alambre.<sup>10</sup>

## SALAS PERMANENTES

### Antecedentes

A partir de la inauguración del Museo Nacional de Antropología, algunas salas contaban con acervos más numerosos que otras, ya que algunos discursos museológicos requerían de explicaciones de mayor amplitud. Pensando en que, durante los recorridos, guías y maestros necesitaban de apoyos visuales didácticos con calidad realista, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (2008: 104) decidió recurrir a “la pintura, al dibujo y al diorama”. Es por esto que los dioramas y maquetas han sido parte fundamental de la museografía. Para cada diorama se contó con un guion y asesores en el tema, igual que para las pinturas de gran formato, cuyos detalles eran revisados por juntas de planeación y por recorridos variados para unificar el discurso museológico.

Quizás el único detalle no previsto en el montaje de estos conjuntos escultóricos en miniatura fue el cerramiento

de vitrinas, ya que se diseñó la colocación de vidrios verticales a cierta altura como barrera para su apreciación, pero la mayoría no contaban con el vidrio superior que completara el capelo y evitara tanto la deposición de polvo en las piezas como el vandalismo. Sabemos por comunicación de Laura Filloy que la vitrina monumental que actualmente protege al Mercado de Tlatelolco fue construida con fondos de donaciones durante los trabajos de renovación de salas en el año 2000 (Blas, 2014c).

### Dioramas

Con motivo del 50 aniversario del Museo, en marzo de 2014 se iniciaron trabajos de conservación-restauración profundos en las figuras de la maqueta Mercado de Tlatelolco, obra de Carmen Carrillo de Antúnez. Cabe señalar que de todas las obras que dirigió o elaboró la escultora leonesa, solamente en Chaa-chak se puede leer su nombre, en una rúbrica, en una placa de metal hacia el extremo derecho en el piso del diorama. La ausencia de créditos en los dioramas y maquetas restantes debe estar relacionada con decisiones acordadas durante las sesiones de planeación; sin embargo, está claramente documentado en las publicaciones sobre la gestación del Museo, así como en documentos del AHMNA que, cuando



Procedimientos de conservación en el diorama *Bonampak* de la Sala de Orientación **Fotografía** © Acervo Digital de la Colecciones del Museo Nacional de Antropología, INAH / Canon, 2018



Placa de metal a manera de rúbrica de Carmen Carrillo de Antúnez en el piso del diorama Chaa-chak **Fotografía** © Acervo Digital de las Colecciones del Museo Nacional de Antropología, IMAH / Canon, 2018

menos, las tres obras que hemos mencionado son de la autoría de la escultora.

En cuanto a sus componentes, solamente el Mercado de Tlatelolco cuenta con una escenografía fija, con una parte en relieve tridimensional y una más pintada que complementa la ambientación de las bodegas de productos que rodeaban al mercado. En Chaa-chak, Carrillo de Antúnez prefirió revestir los fondos frontales y laterales con formas vegetales tridimensionales: se observan árboles que definen la escena en lo profundo de la selva. La cacería del mamut es una obra exenta que el público puede rodear, así que carece de telón o fondo; su ambientación también es vegetal y el área más llamativa debía basarse en un suelo aparentemente empantanado.

Las escenas fueron montadas sobre bases de conglomerados y madera; con los resultados de las pruebas de solubilidad que se aplicaron así como por los deterioros observados, inferimos que los personajes se moldearon con resinas epoxicas tempranas, almas de metal y capas pictóricas en acrílico, mayoritariamente; los elementos de ambientación suelen ser mixtos y complejos especialmente en el mercado; ahí se han identificado objetos producidos también con resinas; con semillas y plantas naturales, con y sin embebido en resina; objetos de metal, telas con capa pictórica, plástico y diversos componentes más. La información en este sentido es vasta y demuestra que siempre estuvo patente su permanencia a lo largo del tiempo.

El Mercado de Tlatelolco refleja la primera vez que fue visto por el conquistador Hernán Cortés;<sup>11</sup> todo el contenido fue “cuidadosamente cotejado por Antonio Caso e Ignacio Marquina [...] todo tiene fundamento en estudios serios”

(Ramírez Vázquez, 2008: 115). Sin embargo, Mario Vázquez, museógrafo y exdirector del Museo, comentó en una visita que realizó durante los trabajos de restauración, que la presencia de las cebollas en los puestos seguía siendo controversial, al igual que la ausencia de jitomate (Blas, 2014b).

Por su amplitud, para su estudio e intervención, dividimos el mercado en calles y los puestos fueron numerados para sistematizar el registro de la restauración. Con el ánimo de comprender la concepción del tianguis en los artistas encabezados por Carrillo de Antúnez, nos dimos a la tarea de buscar los tipos cerámicos y de calzado, y encontramos que cada uno de ellos se halla en vitrinas y esculturas de la Sala Mexica; gracias a la generosa colaboración de las doctoras Alejandra Quintanar Isaías y Angélica Martínez Bernal, investigadoras de la Universidad Autónoma Metropolitana, y del doctor Juan José Pérez-Rivero Cruz y Celis, de la Universidad Nacional Autónoma de México, actualmente contamos con la caracterización de las posibles especies de flora y fauna que fueron retratadas en los puestos. En cuanto a la fisonomía de los personajes, sabemos que, salvo una pareja de mujeres esclavas, todos los rostros de los personajes son retratos únicos basados en bocetos trazados durante diversos recorridos por tianguis tradicionales, además de fotografías y modelos vivos que posaron en los talleres; en el mercado se observan 327 figuras humanas, considerando adultos —los que están de pie tienen 26.4 cm de altura promedio—, niños y bebés. De este diorama la información es extensa; es el más grande y complejo.

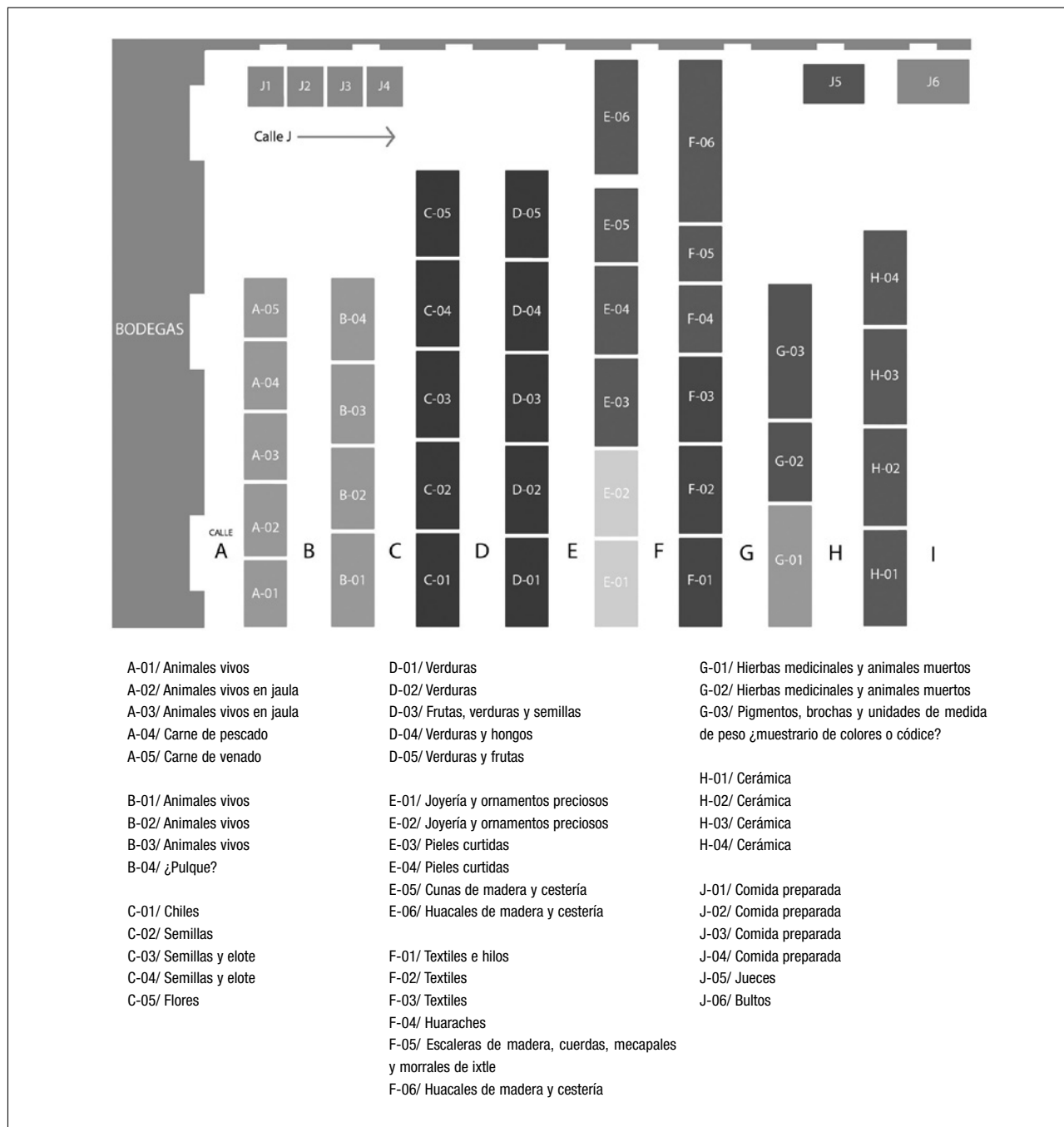
Por otro lado, para la ceremonia agrícola del Chaa-chak, el guión de 1961 presentado por Alfonso Villa Rojas muestra un ritual, preponderantemente masculino en aquella época, que se practicaba hacia el oriente del estado de Yucatán, entre los meses de agosto y septiembre, que antiguamente correspondía al mes *mac* (entre marzo y abril), y cuyo momento álgido corresponde a la invocación de los *chocob*, dioses de la lluvia y de la selva, y los *balamob*, guardianes de la milpa. La ceremonia tiene lugar en lo profundo de la vegetación, dura varios días y lo que se representa en el diorama corresponde al tercer día, dedicado al ofrecimiento, invocación y oración.

#### INTERVENCIÓN DIFERENCIADA

La metodología convencional de conservación-restauración profesional conlleva procedimientos en los que no abundaremos en el presente artículo, pero se mencionan los procedimientos más relevantes. En cada conjunto se realizó un levantamiento del estado de conservación para poder definir la propuesta de intervención. Con los datos recabados se estableció un diagnóstico: en el caso de los dioramas de la Sala de Orientación, sus deterioros se vinculan a movimien-

tos mecánicos (mayormente en los telones) o a los causados por el público, que generan manchas diversas, rotura o falta de sujeción de elementos, rayones, soportes quebrados, pequeños faltantes y pérdida de policromía. A diferencia de lo anterior, en el Mercado de Tlatelolco los desperfectos están asociados a actos de vandalismo registrados en las zonas cercanas a las que el público tiene acceso; por ejemplo, uno de los más notorios es el del puesto de una joyería, de donde

fueron arrancados varios elementos que simulaban ornamentos de oro y jade; por otra parte, la deposición de polvo y el fenómeno de electrostática inherente impedía que se apreciara la decoración de los personajes, pues una fina capa de suciedad permanecía después de la limpieza museográfica periódica; durante los procesos de limpieza profunda también se observó que el polvo deterioró la capa pictórica de un personaje por acción mecánica. En el diorama Chaa-chak, el



Esquema de numeración de puestos y distribución de productos **Imagen** © Laboratorio de Conservación, MNA **Diseño** Claudia Blas Rojas y Ernesto Flores Rodríguez





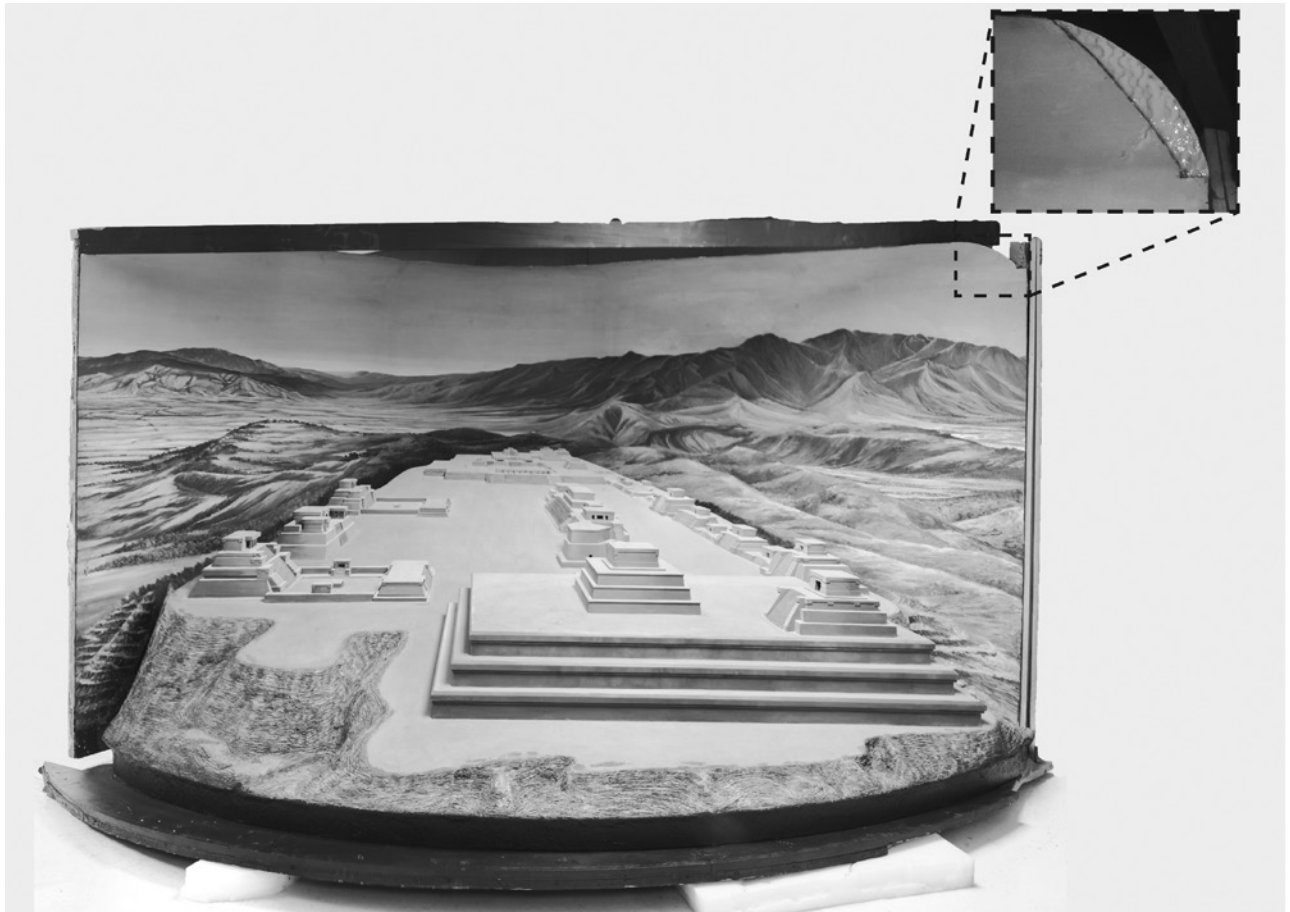
Procedimientos de conservación en el diorama Mercado de Tlatelolco **Fotografía** © Laboratorio de Conservación-MMA-Luisa Martínez

diagnóstico fue similar al del mercado. Con mínimas afectaciones se encontró a La cacería del mamut, pues fue el único conjunto que contó con una vitrina completamente sellada, tal vez, desde la apertura del museo.

Un aspecto diferenciado en la intervención de los dioramas de las salas de Orientación y de exhibición permanente, fue el tratamiento de los faltantes. En el Mercado de Tlatelolco de Carmen Carrillo no se repusieron los elementos robados, ya que todavía es posible entender la mercancía que se vendía en las áreas afectadas; es el caso de un puesto de venta de cerámica, al que se reintegró el soporte de una de las vasijas que una compradora sostiene y que se había desprendido de la mano de la figura, rompiéndose y extraviándose el faltante. Dicha decisión se basó en que, difícilmente, en un mercado alguien compraría o vendería un objeto roto. Un caso más de reintegración de forma se llevó a cabo en las astas del venado sin piel que cuelga en el puesto de carne, que suponemos se rompieron con los movimientos sísmicos, pero sólo se localizó una. Optamos por reintegrar la forma en las astas para completarlas dado que evidencian la edad del animal cuando fue cazado ya que, probablemente, un venado joven no sería sacrificado para obtener su carne (Blas *et al.*, 2014).

Debido a la peculiar interacción entre el polvo y las figurillas en los dioramas de Carrillo de Antúnez, un aspecto innovador fue la aplicación de un agente antiestático que cumpliera con condiciones específicas en materia de conservación, para atenuar el inevitable deterioro provocado por la deposición de polvo, incluso con la adecuación actual: el cierre de las vitrinas. Dicho agente antiestático es un compuesto orgánico de la familia de los siloxanos.

En los dioramas de la Sala de Orientación se decidió unir las piezas sueltas o rotas, y hacer reposiciones de elementos desprendidos o perdidos de las escenas, porque se contaba con evidencias de los restos o de los contornos que habían dejado, pero también por un sentido estético y porque hubiera un mejor entendimiento de éstos. Así, se adhirieron algunos elementos de Excavación del mamut, como son el volante del *jeep* y el nivel, para evitar que, por estar sueltas, se perdieran; en el caso de la Tumba de Pakal, se había perdido la representación de algunas estalactitas, decidiéndose reponer una veintena de éstas, y de lejos, los restos parecían una mancha blanca. En los casos de Yácatas, Atetelco y Observatorio de Chichén Itzá, se repuso una casa en el primero, y una almena en cada uno de los dos restantes. En los diora-



Faltantes en los telones de los dioramas de la Sala de Orientación **Fotografía** © Acervo Digital de las Colecciones del Museo Nacional de Antropología, INAH / Canon, 2018 **Diseño** Laboratorio de Conservación-Ernesto Flores Rodríguez

mas que reproducían follaje, se dio a éste un tratamiento de reintegración cromática porque registraban pérdida de color. En el caso de los telones de los dioramas Excavación del mamut, Volcán del Xitle y Monte Albán, éstos presentaban daños en las esquinas superiores, incluso faltantes, haciendo necesario practicar injertos de fibra de vidrio reforzados con malla, a los que se les aplicó una base de preparación con gesso acrílico y se reintegraron con emulsiones acrílicas.

Por otra parte, para facilitar el giro de los dioramas en la Sala de Orientación, fue necesario recortar un poco las bases de madera donde están asentados, ya que en algunos casos rozaban con los elementos estructurales de la pared donde se encuentran. Esta compostura la realizó directamente la Subdirección de Museografía, y debieron hacer una reintegración cromática de las zonas rebajadas con emulsiones acrílicas en color negro.

### CONCLUSIONES

La restauración de las maquetas y dioramas del museo nos permitieron colaborar con la puesta en valor de estos con-

juntos escultóricos miniatura que, en algunos casos, por lograr soluciones artísticas admirablemente detalladas, tienen un elevado significado documental en la historia, en especial los dioramas.

De nueva cuenta se comprobó la importancia de contar con un inventario de las piezas, ya que con las herramientas de registro se conserva información básica de su manufactura y adquisición. En los casos específicos de los dioramas y las maquetas, dado que se concibieron como materiales de apoyo museográfico, no se les asignó un número de registro. Pero con el paso del tiempo se han convertido en elementos primordiales, adquiriendo ahora un inestimable valor en los espacios que ocupan dentro de las salas. Independientemente de su calidad artística, los involucrados —Carmen Carrillo de Antúnez e Iker Larrauri— emplearon todas sus capacidades para producir escenas de calidad insuperable para que reflejaran aquello que se necesitaba dar a conocer.

Quedan varios pendientes por investigar, así como la publicación de aspectos de su contenido y devenir histórico, además de las técnicas de manufactura empleadas, los

guiones y los cambios registrados en las escenas a lo largo del tiempo. Las temporadas de restauración que tienen lugar frente al público también han atraído a numerosos visitantes, cuyos comentarios recogemos en los diarios de intervención cuando son relevantes y enriquecedores; durante la intervención del Mercado de Tlatelolco, una mujer nos preguntó si habíamos encontrado el dato de una primera dama que solicitó formalmente que la figurilla que representaba a una mujer ejerciendo prostitución fuera retirada, pues le parecía que no era adecuado para el público infantil que estuviera en un primer plano. No hemos localizado, hasta ahora, tal documento en los archivos o en otro sitio, pero tal comentario da sentido a la escena en la que un hombre estira la mano hacia una mujer que va caminando.

Es importante agradecer el interés que el doctor Antonio Saborit, director del Museo Nacional de Antropología, ha mostrado por la conservación de las colecciones y del inmueble, involucrando a su vez al Patronato del Museo Nacional de Antropología, A.C., en especial para el proyecto de reestructuración de la Sala de Orientación, a efecto de actualizar las ideas plasmadas en los dioramas después de 55 años de diversos descubrimientos.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a la importante labor de registro fotográfico final que se obtuvo con el apoyo del Proyecto de Digitalización de las Colecciones del Museo; en el movimiento de obra y apertura de vitrinas reconocemos el apoyo del personal de la Subdirección de Museografía, y la imprescindible ayuda del Departamento de Servicios Generales en la instalación de entarimados. El compromiso de cada restaurador, de los prestadores de servicio social y practicantes que participaron, hizo posible la conclusión de estas encomiendas. ✦

\* Museo Nacional de Antropología, INAH.

## Notas

<sup>1</sup> En el guion original, Villa Rojas (1961) escribe *Cha-Chaak*; sin embargo, durante la exposición de avances de los procesos de restauración ante curadores de la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, el Dr. Miguel Ángel Rubio Jiménez, actual curador de la Sala Mayas de la Planicie y la Selva, acotó que lo correcto es *Chaa-chak*.

<sup>2</sup> En el *Diccionario de la Lengua Española* se encontraron las siguientes definiciones: "Diorama: m. Panorama en que los lienzos en que mira el espectador son transparentes y pintados por las dos caras: haciendo que la luz ilumine unas veces sólo por delante y otras por detrás, se consigue ver en el mismo sitio dos cosas distintas". "Maqueta: f. Modelo plástico en tamaño reducido de un monumento, edificio, construcción, etc., hecho generalmente con materiales no preciosos" (RAE, 1970).

<sup>3</sup> AHMNA, vol. 108, fol. 249.

<sup>4</sup> *Ibidem*, vol. 181, fols. 93-94.

<sup>5</sup> *Ibidem*, vol. 444, fols. 98-100.

<sup>6</sup> *Ibidem*, vol. 181, fol. 093, 6314, exp. 16, fols. 93-94 "Aveleyra Arroyo de Anda, L., 'Solicitud para que Carmen C. de Antúnez encabece el equipo de especialistas en dioramas y maquetas'" (23 de agosto de 1960).

<sup>7</sup> El personal de conservación ha tenido acceso a este guion gracias a la generosidad de la maestra Catalina Lazcano Rodríguez, curadora-investigadora del Munal.

<sup>8</sup> AHMNA, vol. 218.

<sup>9</sup> Véase en este mismo artículo, la segunda ilustración, en la que se ubican los dioramas en la Sala de Orientación y se muestra su construcción.

<sup>10</sup> Esta afirmación debe ser corroborada por un análisis de caracterización de materiales.

<sup>11</sup> Comunicación personal de B. Olmedo. Véase (Blas, 2014a).

## Bibliografía

- Blas Rojas, Claudia, Entrevista a B. Olmedo para la localización de faltantes y escenas modificadas, 9 de mayo del 2014a.
- \_\_\_\_\_, Entrevista a Mario Vázquez acerca de la intención de pátina en figuras del diorama *Mercado de Tlatelolco*, 27 de mayo de 2014b.
- \_\_\_\_\_, Entrevista en recorrido a Laura Filloy Nadal por el diorama *Mercado de Tlatelolco*, 16 de julio de 2014c.
- Blas Rojas, Claudia, D. Pérez, G. Serralde, A. Martínez, L. Martínez, J. Torres *et al.*, "Avance de informe de la restauración del diorama *Mercado de Tlatelolco* de la autora Carmen Carrillo de Antúnez ubicado en Sala Mexica. Primera Temporada", México, Laboratorio de Conservación-MNA, 2014.
- Garduño, Ana, "Museofilia en la vida de Iker Larrauri: de los museos estatales a la museografía independiente", *Discurso Visual. Revista Digital Cenidiap*, 2ª ép., núm. 7, septiembre-diciembre de 2006, recuperado de: <<http://discursovisual.net/dvweb07/diversa/libgarduno.htm>>, consultada el 27 de abril de 2017.
- Marín Gutiérrez, Alfredo, "Carmen Carrillo de Antúnez", *Gaceta de Museos*, 3ª ép., núms. 47-48, 2010, pp. 76-77.
- Ramírez Vázquez, Pedro (coord.), *Museo Nacional de Antropología. Gestión, proyecto y construcción*, México, INAH, 2008.
- RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, vols. III y IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- Salgado, G., A. P. Ruisánchez, M. Torres, M. I. López, L. C. Sandoval, I. T. Ruiz *et al.*, *Informe de intervención. Dioramas y maquetas (1964): Yácatas, Observatorio Chichén Itzá, Labná, Tablero de la Cruz, Caza del Mamut, Excavación del Mamut, Friso de Mitla, Volcán del Xitle, Bonampak, Monte Albán, Tumba de Pakal y Atetelco; S. Orientación*, México, Laboratorio de Conservación-Proyecto de Conservación de Obra Moderna y Contemporánea-MNA-INAH, 2018 (inédito).
- Schneider, Renata (ed.), *La conservación-restauración en el INAH. El debate teórico*, México, INAH, 2009.
- Vázquez Olvera, Carlos, *Iker Larrauri Prado. Museógrafo mexicano*, México, INAH, 2005.

## Archivos

AHMNA Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología.