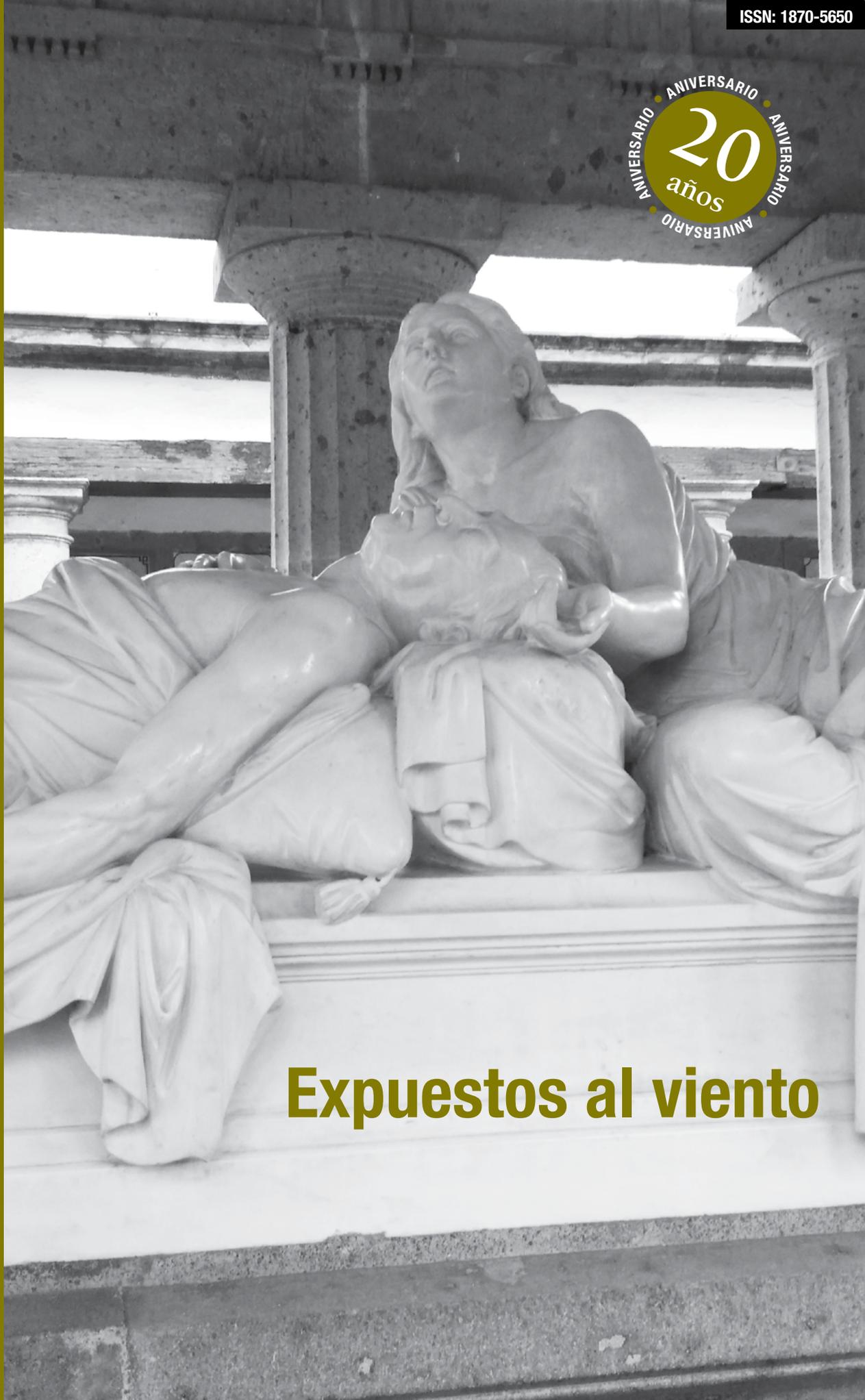


GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | AGOSTO-NOVIEMBRE DE 2016 | NÚMERO 65
45 PESOS



Expuestos al viento

SECRETARÍA DE CULTURA

Secretario Rafael Tovar y de Teresa

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Secretario Técnico, Encargado del Despacho de la Dirección General

Diego Prieto Hernández

Secretario Administrativo

Alejandro Ordoño Pérez

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

José Enrique Ortiz Lanz

Coordinadora Nacional de Difusión

Leticia Perlasca Núñez

Directora de Exposiciones, CNME

Eva Ayala Canseco

Director de Museos, CNME

Juan Garibay López

Directora Técnica, CNME

Mónica Martí Cotarelo

Subdirector de Exposiciones Internacionales, CNME

Miguel Ángel Trinidad

Subdirector de Museografía, CNME

Jesús Álvarez

Subdirector del Centro de Documentación e Investigación Museológica, CNME

Alejandro Sabido Sánchez-Juárez

Subdirector de Documentación, Información y Normas, CNME

Alberto Salazar

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador

Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Gloria Falcón Martínez

Fernando Félix y Valenzuela

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion Puga

Miriam Kaiser Wachsmann

María del Consuelo Maquívar

Thalía Montes Recinas

Bertha Peña Tenorio

Carlos Vázquez Olvera

Coordinadora del número

Denise Hellion Puga

Editora

Gloria Falcón Martínez

Redactora

Carmen Gálvez Pérez

Fotógrafo

Gliserio Castañeda García

Edición y diseño

Raccorta

Portada Juan y Manuel Islas, *Patria dolorida por la muerte de Juárez*, escultura en mármol, inaugurada en 1880 en el Panteón de San Fernando (detalle)

Fotografía © Gloria Falcón



GACETA DE MUSEOS, tercera época, núm. 65, agosto-noviembre de 2016, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102, ISSN: 1870-5650, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16122, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de Impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Col. Culhuacán, C.P. 09840, Deleg. Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 17 de noviembre de 2016 con un tiraje de 1 000 ejemplares.

Las opiniones vertidas en los artículos de **GACETA DE MUSEOS** son responsabilidad de los autores.

Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

Correo electrónico: gacetademuseos@gmail.com / **Facebook:** Gaceta de Museos / **Twitter:** @gacetademuseos

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos>

Sumario

- 2** Presentación
- 4** Esculturas novohispanas al aire libre.
Las cruces atriales
María del Consuelo Maquívar
- 12** Conservación y museografía de tallas en piedra
expuestas al medio ambiente en el estado
de Veracruz
David A. Morales Gómez
- 20** Un mural al viento
Juan Manuel Blanco Sosa y Thalía Montes Recinas
- 27** La Secretaría de Educación Pública.
Un museo viviente
Alejandro Horacio Morfin Faure
- 35** El cambio climático y sus repercusiones
en el patrimonio cultural
María Bertha Peña Tenorio
- 44** Panteón de San Fernando: 10 años
como espacio museístico a cielo abierto
Gloria Falcón Martínez
- 55** **PUNTES**
50 años de restauración en Churubusco
María Bertha Peña Tenorio
- 59** **RESEÑAS**
Noticias del Centro de Investigación,
Documentación e Información Museológica
de la Coordinación Nacional de Museos
y Exposiciones
Alejandro Sabido Sánchez Juárez
- 61** Tributo a trabajadores inmigrantes.
Cornerstone Gardens
Mario Schjetnan
- FOTO DEL RECUERDO**
Retrato del arquitecto
Felipe Lacouture Fornelli
Carlos Vázquez Olvera

Presentación:

Durante el siglo XIX los expendios en tianguis y calles eran llamados “expuestos al viento”, pues estaban a la vista y a la mano de cualquier transeúnte, dispuestos a la opinión pública, sujetos de críticas, a la vez que solucionaban las necesidades de la población. En este número retomamos esta expresión por una doble referencia: algunos de los bienes culturales han estado y continúan expuestos al viento, en una exhibición a cielo abierto y en ocasiones apenas resguardados por muros. Como observamos en números anteriores, la historia de monolitos tan familiares y relevantes para la historia patria, como la Piedra del Sol, pasaron de la exposición a cielo abierto, a un costado de la Catedral metropolitana, al resguardo en un lugar privilegiado en el Museo Nacional de Antropología.

Los artículos que componen esta entrega hacen referencia a los retos que implica la conservación y divulgación del patrimonio que encontramos en pasillos, explanadas, atrios de iglesias o panteones, por mencionar algunos. La exhibición en espacios abiertos contribuye a acostumbrar o insensibilizar la mirada a obras integradas a un paisaje mayor, con limitaciones en los recursos de iluminación y juegos de composición que utilizamos en los espacios destinados a exhibiciones museográficas. Otro aspecto obligado a tratar es que, al mantener este patrimonio a la intemperie, las condiciones de conservación distan mucho de ser las óptimas.

Consuelo Maquívar detiene su mirada en esculturas que son auténticos documentos de la historia religiosa de nuestro país. Su artículo sobre las cruces atriales de la Nueva España nos acerca a las habilidades artísticas de los indígenas, además de explicar la iconografía que nos remite a una evangelización adaptada a las culturas prehispánicas.

También de esculturas nos habla David Morales, en su caso desde la perspectiva del trabajo interdisciplinario entre museógrafos, investigadores y restauradores para rescatar y conservar esculturas prehispánicas de piedra en diferentes municipios de Veracruz.

Juan Manuel Blanco y Thalía Montes Recinas dedican su ensayo al mural *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*, pintado por el Dr. Atl en el antiguo convento de La Merced de la Ciudad de México. Hoy este mural es una pieza importante del Museo Nacional de Historia, aunque las condiciones de exhibición de ese documento artístico-histórico no favorecen una apreciación adecuada.

En “La Secretaría de Educación Pública. Un museo viviente”, Alejandro Horacio Morfín nos adentra en la variedad de autores, técnicas y épocas de los murales que alberga el edificio de la SEP. Las intervenciones que han sufrido los murales con el paso de las décadas también han merecido especial atención por parte del equipo de restauradores del Taller de Pintura Mural del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam).

20 años al viento

El texto de Bertha Peña aborda el tema del cambio climático. Desde una perspectiva general, explica algunas de sus causas y presenta conceptos básicos que ayudan para comprender el problema. La autora hace un recuento de los acuerdos internacionales para enfrentar este problema y señala algunas tareas que realiza el INAH para proteger el patrimonio cultural.

Por último, Gloria Falcón visita el Panteón de San Fernando, en la Ciudad de México, y nos habla acerca de la importancia creciente que tienen los cementerios como espacios museísticos en el ámbito mundial. Mediante una semblanza histórica del rescate de este sitio emblemático en la historia de nuestro país, el papel de San Fernando destaca en el calendario ritual cívico. El artículo incluye una entrevista con Rodrigo Callejas, encargado de los servicios educativos del recinto, quien refiere el papel de este espacio que cumple una década como museo.

En esta ocasión, la sección *Puentes* incluye la colaboración de Bertha Peña, quien hace una breve semblanza histórica iniciada en 1966 con la creación del Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH hasta la actualidad, cuando se celebran sus 50 años. En ese tiempo han sido muchas las contribuciones de los trabajadores del instituto a la conservación del patrimonio, su investigación y profesionalización de las tareas de restauración.

“Expuestos al viento” también evoca el vigésimo aniversario de *GACETA DE MUSEOS*. A lo largo de estas dos décadas, varias decenas de colaboradores han encontrado un espacio para la comunicación pública de las experiencias, problemas, soluciones y propuestas que se realizan desde museos de México y de otras naciones para mantener el vínculo con sus públicos. La *Foto del recuerdo* está dedicada al arquitecto Felipe Lacouture, fundador de esta publicación en 1996, quien sostuvo y alentó las dos primeras épocas con el ánimo propio de un profesional de los museos, y quien animó a colaboradores y lectores para construir un espacio vivo de comunicación.

A 20 años de distancia de aquella primera época, *GACETA DE MUSEOS* mantiene la vocación de apertura y cercanía con los interesados en la reflexión museística. Los cambios tecnológicos nos permiten ahora estar a la mano de manera más ágil mediante la consulta en formato digital. Bienvenidas las colaboraciones, los comentarios y las críticas para reconocer que, por estar expuestos al viento, nos hallamos a la mano, somos parte del paisaje, y aunque en algunas ocasiones haya intermitencias, el guiño del trabajo museístico seguirá presente, pues responde a una larga tradición institucional. Así iniciamos juntos esta tercera década de *GACETA DE MUSEOS* ✦

Denise Hellion Puga y Gloria Falcón Martínez



Cruz del Tepeyac **Fotografía** © Dolores Dahlhaus

Esculturas novohispanas al aire libre.

Las cruces atriales

María del Consuelo Maquívar*

Es un hecho conocido por todos que desde los primeros tiempos en que arribaron los misioneros a la Nueva España tuvieron entre sus tareas fundamentales, además de la enseñanza de los principios de la doctrina cristiana, adiestrar a los indios en las artes europeas, en especial aquéllas necesarias para la evangelización, como la pintura y la escultura. Testimonios importantes de lo anterior los observamos hoy en día en las magníficas construcciones conventuales del siglo xvi que por fortuna se conservan, tales como Actopan y Epazoyucan, en Hidalgo, o Malinalco, en el Estado de México, cuyos muros pintados son un claro ejemplo de la destreza que alcanzaron los indígenas dirigidos por los frailes.

Pero no fue sólo en la pintura donde la habilidad artística de los indígenas sorprendió a los españoles: en las crónicas religiosas encontramos interesantes comentarios respecto al trabajo escultórico.

El ilustre franciscano Jerónimo de Mendieta (1525-1604), en su obra *Historia eclesiástica indiana*, habla acerca de la destreza de los naturales para esculpir la piedra: “[...] había entre ellos grandes escultores de cantería que labraban cuanto querían en piedra con guijarros o pedernales, tan prima y curiosamente como en nuestra Castilla” (Mendieta, 1971: 403). En este comentario se aprecia la admiración del fraile español por el trabajo indígena prehispánico, cuando aún no conocían cómo esculpir la piedra con las herramientas europeas de metal.

De este modo, conforme llegaron al territorio novohispano, los franciscanos (1523), los dominicos (1526) y los agustinos (1533) se dieron a la tarea de enseñar a los naturales los principios de la religión cristiana y de la lengua castellana, a la vez que los adiestraban en las técnicas europeas de la construcción y la ornamentación, ambas labores indispensables para cumplir con los ideales misioneros y las necesidades de los españoles.

Paulatinamente estas tres órdenes religiosas cubrieron con sus edificaciones conventuales el ámbito rural novohispano, lo cual se comprueba hoy en día en algunas regiones de los estados de Puebla, Tlaxcala, Morelos, Hidalgo, México, Michoacán y Oaxaca, principalmente.

SIGNIFICADO DE LA CRUZ

Vale la pena recordar ahora las razones por las que este elemento forma parte del repertorio simbólico de varias religiones. En la obra de Jean Chevalier se anotan algunas de sus propiedades: “En la cruz se unen el cielo y la tierra; en ella se entremezclan el tiempo y el espacio; es el cordón umbilical jamás cortado del cosmos ligado al centro original”. (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 362-363). Según este autor, de todos los símbolos es el más universal, el más totalizador.

Por otro lado, la cruz también fue utilizada por algunos pueblos como instrumento de martirio; por ejemplo, los romanos, quienes heredaron este tipo de castigo de los fenicios y los persas, quienes a su vez la empleaban para sacrificar a extranjeros y esclavos. A raíz de la muerte de Jesucristo adquirió un significado teológico para los cristianos, ya que sobre todo se convirtió en elemento de salvación. Para los padres de la Iglesia es el “árbol de la vida”, debido a que el hijo de Dios se encarna y muere sacrificado en la cruz para la salvación del género humano; por lo anterior, en el cristianismo se encuentra su significado más emblemático. En las sagradas escrituras, en especial en el Nuevo Testamento, se afirma que en la cruz se condensa la historia de la salvación del género humano, pues el hijo de Dios se hizo hombre, padeció y murió crucificado para redimir a los seres humanos del pecado de Adán y Eva.

LA CRUZ EN LA NUEVA ESPAÑA

Respecto a la Nueva España, es un hecho irrefutable que desde los primeros tiempos de la evangelización los misioneros presentaron a los indígenas este elemento como parte de la catequesis. En todas las crónicas religiosas se habla al respecto. Así, el agustino fray Diego de Basalenque (1577-1651), quien evangelizó en la provincia de San Nicolás Tolentino, en Michoacán, escribió: “Celebran también con grande regocijo las fiestas de la cruz [...] Cada día crece más la devoción [...] en el pueblo en cada casa la ponen [...]; así mismo en los caminos y hay ocasiones que los indios caminantes, si hallan disposición de cerro o madera, ponen cruces y los pasajeros las adornan con flores [...]” (Basalenque, 1963: 45). No he



Cruz de Huejotzingo, 2016 **Fotografía** © Dolores Dahlhaus

encontrado en las crónicas el objetivo de las cruces de atrio, aunque es posible que fueran elementos tan comunes para la tarea de catequesis que no resultó necesario para los frailes dejar constancia acerca de la finalidad de las mismas.

CÓMO SE IDENTIFICAN LAS CRUCES ATRIALES

Los atrios de México evidencian que se trazaron conforme a los ordenamientos del Concilio de Trento, los cuales aparecen señalados en el tratado de Carlos Borromeo (1538-1584) intitulado *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, donde recomienda: “[...] Según la magnitud del área y según la estructura del edificio eclesiástico, de acuerdo con el consejo del arquitecto, el atrio hágase enfrente de la sacra casa ceñido por todos los lados con pórticos y adornado con otra obra adecuada de arquitectura” (Borromeo, 1985: 8-9). Estas normas fueron tomadas en cuenta por las tres órdenes religiosas que evangelizaron y construyeron conjuntos conventuales en el ámbito rural del territorio novohispano. Por lo general, en el centro de estos patios se colocaron grandes cruces de piedra que como característica principal muestran tallados en ambos travesaños, los elementos utilizados en el martirio y la crucifixión de Cristo.

En el presente texto se destacan algunas cruces que se distinguen por sus interesantes tallas; en ninguna de ellas se esculpió el cuerpo completo de Cristo, y cuando se aprecia su rostro coronado de espinas se trata de la “santa faz”, una tradición muy antigua basada en una narración apócrifa que se encuentra en las *Actas de Pilato* o *Evangelio de Nicodemo*, y que habla de una mujer llamada Verónica: *Vera icona*: la “verdadera imagen”. Esta leyenda decía que Verónica enjugó con una tela el rostro del salvador en su camino al Calvario, y que de manera milagrosa quedó estampada allí su santa faz, por lo que le adjudicaban poderes de curación. Desde entonces ha quedado la costumbre piadosa de representar el rostro de Cristo coronado de espinas al centro de una tela de forma cuadrada, a la cual se denomina “pañño de la Verónica”.

Los objetos que suelen observarse en las cruces atriales y relacionados con el martirio que sufrió Jesucristo a lo largo de su Pasión se fundamentan en las narraciones de los evangelios, tanto los canónicos como los apócrifos. En el de san Mateo se mencionan algunos de estos objetos: “Entonces los soldados del procurador tomando a Jesús lo condujeron al pretorio [...] y despojándolo de sus *vestiduras*, le echaron encima una *clámide*¹ púrpura, y tejiendo una *corona* de espinas, se la pusieron sobre la cabeza y en la mano una *caña* [...] se burlaban diciendo: ¡Salve rey de los judíos! [...]” (Mateo 27, 27-31).

No siempre aparecen todos los objetos. Los más comunes son los siguientes: la *columna* donde lo ataron para azotarlo y los *flagelos*; los *clavos* y el *martillo* con que lo sujetaron a la cruz de madera, y las *pinzas* con que desclavaron el cuer-

po para bajarlo y enterrarlo. También pueden estar los *dados* con que los soldados “se dividieron sus vestidos echándolos a suertes” (Mateo 27, 35).

A veces se observa un *gallo* que recuerda el momento en que san Pedro, al ser reconocido, negó tres veces a Jesús, tal como se lo advirtió este último durante la Última Cena: “Yo te aseguro, Pedro, que no cantará hoy el gallo antes que tres veces hayas negado conocerme” (Lucas 22, 34). Casi siempre están una *palma* y el *hisopo* con que pretendieron calmar su sed con vinagre. La *lanza* que suele estar en el vástago vertical se refiere al momento en que le abrieron el costado, según lo asienta el apóstol san Juan: “Llegando a Jesús, como le vieron ya muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado y al instante salió sangre y agua. El que lo vio da testimonio y su testimonio es verdadero” (Juan 19, 35). Este discípulo fue el único que estuvo al pie de la cruz, como se observa en las pinturas y conjuntos escultóricos de los llamados “calvarios”, donde en el centro aparece Cristo crucificado, a su derecha la Virgen María y a su izquierda, el apóstol san Juan.



Detalle del trabajo escultórico de la cruz de Huejotzingo Fotografía © Dolores Dahlhaus



Cruz atrial de Acolman. La talla de los elementos pasionarios se simplificó y más tarde se añadió en la base el busto de una Virgen de los Dolores
Fotografía © Dolores Dahlhaus

La *escalera* y el *sudario* aluden al momento en que el cuerpo de Jesús es bajado de la cruz para ser sepultado: “[...] rogó a Pilato José de Arimatea que era discípulo de Jesús, aunque en secreto por temor de los judíos, que le permitiese tomar el cuerpo de Jesús y Pilato se lo permitió [...]” (Juan 19, 38). En los remates de la cruz se talló la sangre a manera de un copioso chorro con el clavo respectivo, y en ocasiones hay en el centro un gran círculo que recuerda el “chalchihuite” de los antiguos mexicanos, lo cual no debe ser fortuito, pues no hay que olvidar que esta piedra semipreciosa tenía un valor especial para los antiguos mexicanos; por lo tanto, es evidente que significaba “lo precioso” de la sangre redentora del salvador.

Finalmente, es común en todas las crucifixiones que la cruz esté rematada por una cartela donde se tallaron, por orden de Pilato, las letras INRI, iniciales del texto en latín IESVS NAZARENVS REX IVDÆORVM (Jesús Nazareno Rey de los Judíos).

LOS ESCULTORES DE ESTAS CRUCES

Por lo que se ha estudiado, en cuanto a la técnica con que están trabajadas, se puede afirmar que fueron indígenas quienes las esculpieron, con la advertencia de que debieron estar dirigidos por los frailes. Los españoles les enseñaron a trabajar con herramientas europeas de hierro, pues las culturas prehispánicas no conocían este metal, de modo que tallaban sus esculturas al friccionar piedra contra piedra. Además, es necesario tomar en cuenta que estas obras les eran por completo ajenas a los indios y que las hicieron al mismo tiempo que conocieron la nueva religión, de manera que junto con el martillo y el cincel aprendieron las oraciones y la doctrina cristiana.

Las esculturas que ejecutaron los indígenas en vías de catequesis tienen características peculiares. Esto llamó la atención de algunos estudiosos españoles y mexicanos desde la primera mitad del siglo XX. El literato español José Moreno Villa (1986: 17) se percató de las diferencias entre los trabajos europeos y aquéllos hechos por los indios: “Yo propongo la antigua voz mexicana *tequitqui*, o sea tributario. E invito a los conocedores de lenguas aborígenes a elegir otra mejor [...] El estilo de que hablo se patentiza bien en esas cruces monumentales situadas en el atrio o compás de las iglesias”.

Años más tarde, el investigador mexicano del INAH Constantino Reyes Valerio (1922-2006) opinó que el término no era correcto, pues los indígenas que hicieron estas obras las trabajaron bajo los ordenamientos de los españoles y no como un tributo voluntario, por lo que opinó lo siguiente: “Este arte cristiano se debió desde sus principios, fundamentalmente, a la mano del indio y a la dirección de los frailes y por esta razón he querido llamarlo ‘arte indocristiano’: indio por su realizador y cristiano por su tema” (Reyes Valerio, 2000: 139-140). Sus investigaciones acerca de estas características de muchas tallas en piedra del siglo XVI le permitieron reca-

bar valiosos ejemplos donde se aprecian algunos elementos netamente prehispánicos.

Este tipo de trabajos realizados en los primeros tiempos del cristianismo de la Nueva España pueden situarse en las últimas décadas del siglo XVI. Fueron construcciones en las que frailes e indígenas debieron trabajar “codo con codo”, los primeros dirigiendo, mientras que los segundos copiaban y trasladaban a la piedra con sus diestras manos los modelos que les enseñaban sus maestros. Existe un buen número de cruces atriales que debemos conservar para las generaciones futuras, ejemplos paradigmáticos de nuestro arte colonial mexicano. Enseñada selecciono algunas de las más representativas de este arte escultórico.

CRUZ DEL TEPEYAC

En la actualidad se conserva en el Museo de la Basílica de Guadalupe. Se distingue por sus grandes dimensiones y por lo interesante de su talla. Presenta casi todos los elementos ya comentados, y además se le añadieron el Sol y la Luna, que se refieren a Dios como “principio y fin de las cosas”. Dos tallas llaman la atención: la santa faz enmarcada por la corona de espinas que luce como una especie de banda “blanda” que cae por la parte trasera de la cruz, y una cinta que rodea los brazos, que es posible que aluda al sudario. Llama la atención la talla de los estigmas, los cuales lucen como gruesos chorros de sangre detenidos por sendos clavos. En la parte inferior se observa un cáliz con una hostia; ambos aluden al cuerpo y la sangre de Cristo. Resulta innegable la calidad del trabajo escultórico, la cual habla acerca de la destreza artística que tuvieron los indígenas de esta región.

CRUZ DE CUAUTILÁN

Uno de los primeros conventos edificadas en el siglo XVI, y del que partieron los misioneros para evangelizar los pueblos aledaños, fue el de San Buenaventura, en Cuautitlán, actual Estado de México. La cruz se encuentra hoy en el centro del arroyo del tráfico automovilístico, aunque bien protegida para que no sufra graves deterioros, pues ya desapareció el gran atrio que presidía el convento —el templo fue consagrado como catedral en 1979—. Tiene 4.85 m de alto por 2.10 m en sus brazos,² y presenta una talla de calidad en la que se observan con claridad algunos de los objetos mencionados y otros más, como las monedas que coronan y circundan el vástago mayor y que recuerdan la traición de Judas Iscariote. También se aprecian dos rostros: uno que aparenta ser un fraile y otro que representa a un caballero español. Desconozco quiénes son, aunque se cree que se trata del fraile que dirigía el convento cuando se edificó la cruz y el encomendero que gobernaba el lugar. Llamaban la atención los remates del travesaño horizontal, semejantes a plumas, los cuales conforman una bella flor de lis.



Cruz de Huichapan, enmarcada en la actualidad por las construcciones barrocas **Fotografía** © Dolores Dahlhaus

CRUZ DE HUEJOTZINGO

En el centro del atrio del convento franciscano de San Miguel Arcángel en Huejotzingo, Puebla, se desplanta una cruz de piedra tallada a manera de ramas podadas, interpretada como el propio Cristo, ya que así como se sacrifica un árbol podándolo para que dé mejores frutos y crezca sano y fuerte, Cristo se hizo hombre y se sacrificó para la salvación del género humano.

A manera de pedestal se talló una corona de espinas donde se aprecian las ramas entrelazadas talladas con maestría. En esta cruz no se labraron los instrumentos, sino que sólo se representaron las heridas con sangre de la crucifixión, las cuales se desprenden de un círculo que puede relacionarse con el “chalchihuite”.

Reitero una vez más que para algunos especialistas estos círculos pudieron contener láminas de obsidiana con clara reminiscencia prehispánica ligada con “lo precioso”. Hay que decir que existen dudas respecto a si la cruz no fue elaborada para estar en el centro del atrio, sino que remataba una de las cuatro capillas posas que aún se conservan.

CRUZ DE ACOLMAN

Uno de los conventos agustinos fundados al inicio de la evangelización fue el de San Agustín, en Acolman, Estado de México, el cual se distingue por su magnífica fachada plateresca del siglo XVI. La cruz no se encuentra en el centro del atrio; sin embargo, es posible que en alguna época la hayan desplazado a su lugar actual.

De todos los monumentos analizados, en éste se observa menos trabajo en la talla: es posible que los escultores no hayan tenido la destreza suficiente en el manejo de las herramientas. Hay una simplificación en las formas, pues con breves incisiones trabajaron los objetos de la crucifixión. Sólo en la santa faz se observa volumen y sobresale de la superficie de la cruz.

Sin embargo, se añadieron y suplieron elementos, como la sangre de los clavos de las manos, la cual se representó a manera de flores rodeadas de hojas, en cuyo centro cuelga el clavo, en tanto que a los pies de la cruz hicieron, con breves trazos, una calavera que recuerda el Gólgota donde fue crucificado el salvador, palabra en arameo que significa “el cráneo”, debido probablemente a la forma de la colina, que recuerda una calavera, y a que ciertos padres de la Iglesia lo relacionan con el cráneo de Adán, por la leyenda que sostiene que fue enterrado en este monte, también llamado Calvario (De la Brosse, 1986: 334).

CRUZ DE HUICHAPAN

En el pintoresco pueblo hidalguense de Huichapan, evangelizado por los frailes franciscanos, se localiza una de las cruces atriales mejor conservadas. Aunque ya no se aprecia la

arquitectura original del siglo XVI, se encuentra en el centro de la plaza principal, enmarcada por las construcciones barrocas de la capilla de la Virgen de Guadalupe, la parroquia de San Mateo y la capilla de la Tercera Orden. La cruz luce sus atributos pasionarios. Destacan aquellos que hacen el eje frontal del vástago principal: la santa faz enmarcada por la corona de espinas; el gallo que se posa en la columna de la flagelación; el chorro de sangre con el clavo y, a los pies del monumento, el cáliz con la hostia como compendio del misterio de la transustanciación.³ La cartela del INRI fue ejecutada con un marco a base de roleos que ha perdido algunos fragmentos.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Con estos pocos ejemplos hice hincapié en estas importantes esculturas de piedra, las cuales pueden considerarse como los primeros trabajos escultóricos ejecutados por los indios para exhibirse en el exterior de los conventos.

Sin duda todas las obras que se labraron en piedra en esta época, como las pilas bautismales y las portadas de capillas y templos, salieron de las manos hábiles de los indios, quienes bajo la supervisión de los frailes supieron captar en la piedra los modelos religiosos europeos, al tiempo que aprendían la doctrina cristiana.

Se trata de preciados testimonios anónimos que por fortuna aún existen a lo largo de nuestro territorio, y que por lo tanto debemos conservar y respetar con el objetivo de darlos a conocer, pues se trata de testigos mudos de los comienzos del arte novohispano ✚.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH

Notas

¹ Sinónimo de manto.

² Información obtenida en línea [<https://feyturismo.wordpress.com/2013/05/10/la-cruz-atrinal-de-cuautitlan/>], consulta: 20 de mayo de 2016.

³ Acción mediante la cual el sacerdote, al momento de la consagración de la misa, convierte con sus manos consagradas el pan en el cuerpo de Cristo y el vino, en su sangre. La Iglesia considera este hecho un misterio de fe.

Bibliografía

- Basalenque, fray Diego de, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, México, Jus, 1963.
- Borromeo, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, UNAM, 1985.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.
- La Brosse, Olivier de, *Diccionario del cristianismo*, Barcelona, Herder, 1986.
- Mendieta, fray Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1971.
- Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, México, FCE, 1986 [1942].
- Reyes-Valerio, Constantino, *Arte indocristiano*, México, INAH, 2000.

Conservación y museografía de tallas en piedra expuestas al medio ambiente en el estado de Veracruz

David A. Morales Gómez*



Así lucía la colección escultórica de Castillo de Teayo, cuando las piezas se encontraban en exhibición alrededor de la pirámide, ca. 1950
Fotografía © José García Payón, Sinafo, núm. inv. 311460

MUSEO DEL CASTILLO DE TEAYO

En el siglo XIX era muy común, en el estado de Veracruz, que las personas encontraran piezas arqueológicas al realizar las faenas del campo. Las piezas de arcilla se guardaban en las casas y las esculturas de piedra se colocaban como parte de los muros que dividían la propiedad e incluso de las propias casas. Otras más se ubicaban en los parques o iglesias del lugar donde fueron descubiertas.

Un claro ejemplo son las piezas del Castillo de Teayo, que conforme aparecían eran trasladadas por los habitantes de la comunidad al altar de la cruz, en el camino hacia Izhuatlán. El investigador alemán Eduard Seler hizo uno de los primeros registros gráficos y lo publicó en 1904 en su obra *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*, donde menciona que se trataba de un “museo al aire libre”, ya que la gran mayoría de las piezas se hallaban alrededor de la pirámide.

La colección escultórica del Castillo de Teayo permaneció durante más de 100 años expuesta a los rayos del sol, a la humedad, la lluvia y los huracanes, como se aprecia en las imágenes registradas en campo por el propio Seler (1902), José García Payón (1944-1966), Eduardo Noguera y José Luis Melgarejo (1948), Juan Rulfo (1956), Raúl Flores Guerrero (1958) y Felipe Solís (1979). No fue hasta 1983 cuando los arqueólogos María del Carmen Rodríguez Martínez y Daniel Molina Feal se dieron a la tarea de retirar la colección escultórica de su ubicación frente a la pirámide para depositarla en el costado derecho de la misma, esta vez protegida por una malla ciclónica y un techo de lámina como medida preventiva para su conservación. De este hecho Felipe Solís (1986) menciona que “[...] para lo cual se levantó una estructura de metal y lámina que afeó el entorno del edificio prehispánico”.

Pasaron 16 años para que la colección del Castillo de Teayo se mudara a su nuevo espacio, en la antigua escuela primaria del municipio, gracias al apoyo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones y el Centro INAH Veracruz, que hizo la gestión con las autoridades locales para la entrega del monumento histórico como sede del museo de sitio. El maestro Rogelio Rivero Chong trabajó en el traslado de la colección y Jesús Arvizu se encargó de la museografía. Desafortunadamente, por falta de recursos y tiempo no se elaboró un guión científico y las esculturas sólo se colocaron estratégicamente de acuerdo con el volumen de cada una. En la actualidad se trabaja en la elaboración del guión temático, científico y museográfico, en coordinación con la maestría en museografía de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRYM).

MUSEO REGIONAL TUXTECO

En 2004, durante el proyecto de reestructuración museográfica del Museo Regional Tuxteco, se propuso la conservación



Monumento F, conocido como *El Negro* cuando se ubicaba en el parque a un costado del museo, ca. 1970 Fotografía © Sinafo, núm. inv. 309535

y exhibición de la colección escultórica expuesta al medio ambiente en el mismo espacio que ocupaba, sólo que esta vez delimitada con muros, techo y ventanales para la circulación del aire.

Entre las esculturas se encuentra el Monumento F, mejor conocido como *El Negro*, procedente de la zona arqueológica de Tres Zapotes, pieza que en la década de 1950 se trasladó al pequeño parque ubicado en el costado lateral izquierdo del inmueble que hoy ocupa el museo. En 1974, cuando se trabajó la propuesta de apertura del nuevo museo, se colocó sobre una base de cemento junto con la cabeza colosal de Nestepe.

Con base en la tradición oral en torno a la escultura de *El Negro*, se dice que ésta invita a los visitantes a colocar el dedo índice en su frente o la mano en su cabeza para sentir la fuerza de la energía que despidе, motivo por el cual se decidió exhibirla semienterrada, emergiendo de la tierra y levemente inclinada. Así, se colocaron cuatro cinturones de metal con la finalidad de evitar que se moviera, después la tierra y, para finalizar, el pasto, alimentado con agua cada tercer día. Lo mismo le sucedía a la cabeza colosal, ubicada sobre una base de tierra con pasto: recibía su baño de agua, amén del agua de lluvia.

Tanto la cabeza colosal como el resto de la colección escultórica estaban expuestas a las deyecciones de las aves, sobre todo las dañinas, en una región tropical como Santiago Tuxtla; por lo anterior, Lourdes Amora, restauradora del Centro INAH, se trasladaba cada determinado tiempo para limpiar las piezas.



Escultura zoomorfa de roedor en su pedestal en el parque Lerdo, en total abandono, 2006
Fotografía © David Morales

Con la nueva propuesta museográfica, la colección escultórica quedó protegida por techo y muros con sus respectivas ventanas y ventanales, lo cual permitiría apreciar las piezas desde el exterior y al mismo tiempo aseguraba el paso de la luz natural. Se elaboraron bases de cemento rellenas de arena para colocar las esculturas. Por desgracia, debido a los más de 20 años que el Monumento F permaneció enterrado con sus cinturones metálicos, aunados al agua de lluvia y a aquella con que lo regaban, la pieza quedó con una terrible huella: marcas de oxidación en la parte posterior de la talla en piedra.



Escultura zoomorfa en forma de sapo en el parque Lerdo, dentro de la jardinera y totalmente abandonada, 2006
Fotografía © David Morales

Al final se logró uno de los objetivos de la reestructuración museográfica: exhibir las piezas sin riesgo alguno, evitando que continuaran expuestas al medio ambiente. Sin embargo, y pese a que la sala ya está cerrada con muros y ventanales, cuando las ventanas están abiertas las aves ingresan y dejan su huella en las piezas, por lo que en este momento se trabaja en la propuesta de colocar mallas para evitar su paso.

MUSEO DE SAN ANDRÉS TUXTLA

Con este antecedente de conservación preventiva de piezas expuestas al medio ambiente, en 2005 se trabajó con la colección escultórica del municipio de San Andrés Tuxtla, en respuesta a la invitación del Consejo de Desarrollo del Papaloapan (Codepap) para participar en la creación de un museo.

Como no se contaba con una colección para exhibir, se propuso el rescate de las esculturas de piedra ubicadas en el parque Lerdo. Por tratarse de piezas con dimensiones superiores a los 80 cm de alto por 1.20 m de ancho, museográficamente lucirían mejor adentro que en el parque, y sobre todo se evitaría su deterioro a causa de los rayos del sol y la lluvia, así como de los propios habitantes sanandrescanos. La propuesta de rescatar las esculturas fue aceptada, al mismo tiempo que los habitantes entregaron en forma voluntaria más de 1 900 piezas arqueológicas (Morales Gómez, 2007).

Durante más de 200 años las esculturas permanecieron expuestas, como lo menciona León Medel y Alvarado (1963: 143): “1795 [...] Se ignora su primitivo asiento [...] llegaron hasta un montón de piedras coronado por la figura de un gran sapo [...] enseguida ordenó ejecutaran la tarea de trasladar la figura [...] en el centro de la población”. Del parque, la escultura pasó a la entrada de la iglesia, donde se le construyó una peana (*idem*), en la cual permaneció hasta la década de 1980, cuando se reubicó en el parque Lerdo junto con tres tallas zoomorfas en piedra halladas en las márgenes del arroyo de Ohuilapan –y trasladadas en un principio al rancho del señor Osorio–. Una vez en el parque se les construyeron bases de cemento.

En este trabajo interdisciplinario participaron los compañeros de registro de colecciones, restauración, investigación y museografía del Centro INAH Veracruz. Durante el proceso de montaje del Museo de la Ciudad de San Andrés Tuxtla se inició una campaña de gestión (Vallines Vázquez, 2008) con la comunidad a través de los medios de comunicación, a modo de hacer conciencia entre la población acerca de la importancia de retirar de ese parque las esculturas prehispánicas y reubicarlas en el nuevo espacio museístico. Las autoridades municipales facilitaron una grúa para su traslado y se colocaron en el recinto.

El equipo de conservación y restauración inició la limpieza de deyecciones de aves, grafitis, capas de pintura y cemento –adquirido por el mantenimiento a las bases donde

se encontraban—. El trabajo fue realizado por las restauradoras Dora Méndez y Lourdes Amora, quienes, con la ayuda de los integrantes del proyecto del museo, las intervinieron antes de ser colocadas en su pedestal, diseñado en metal y cubierto con una hoja de madera de cedro, para al final colocar una cédula donde se explicaba la procedencia de las piezas — un dato que se desconocía o simplemente pasó al olvido— y se detallaba el estilo y periodo cronológico de cada escultura.

MUSEO DE SITIO DE TRES ZAPOTES

Otro proyecto de rescate de objetos líticos se llevó a cabo en 2005, durante la reestructuración del Museo de Sitio de Tres Zapotes, con el apoyo económico del Codepap. Desde la creación del museo, en 1975, se elaboraron banquetas y bases de cemento para colocar sobre ellas las esculturas. Desafortunadamente las bases se ubicaron al pie de los muros, por lo que las tallas en piedra recibían los rayos del sol y la lluvia; además, como no era un espacio techado, las aves se posaban en ellas y dejaron una huella blanquecina en la parte superior. La propuesta museográfica consistía en un techado completo del área escultórica y la colocación de ventanales para evitar la presencia de aves.

La cabeza colosal se depositó sobre una pequeña base de cemento en el centro, la cual dejaba el resto del cuerpo volando. Como medida de seguridad y de protección de la pieza y de los visitantes, se elaboró una base más grande, se colocó un delimitador de mampostería y se relleno con tezontle rojo.

La pieza emblemática del museo es la Estela C, que también se hallaba en el borde de los muros, de modo que se decidió reubicarla en la parte central, sobre una base nueva de cemento intervenida por el personal de conservación y restauración. Asimismo se elaboró una cédula con un gráfico que muestra la otra parte de la estela, que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología. Las demás esculturas fueron intervenidas por los restauradores y depositadas en las nuevas bases. La importancia de este trabajo se debe sobre todo a la protección y conservación de la colección, lo cual garantiza su estabilidad para el futuro.

MUSEO REGIONAL DE TAMPICO ALTO

Un logro más de conservación de materiales en piedra se obtuvo en el Museo Regional de Tampico Alto en 2007, cuando de nueva cuenta se comisionó a los integrantes del departamento de museos y exposiciones David Morales Gómez y



Colección escultórica huasteca del Museo Regional de Tampico Alto, con las piezas en sus bases de cemento antes de su intervención, 2006 **Fotografía** © David Morales



Escultura zoomorfa de roedor una vez montada en su pedestal metálico, forrado de madera, y ubicada en el pórtico del palacio municipal de Catemaco, 2011 **Fotografía** © David Morales

David Chávez Contreras para trabajar en la reestructuración del recinto. Se detectó un petroglifo de 1.20 m que estaba en el piso, a un costado del Templo del Señor de las Misericordias, expuesto al medio ambiente durante más de 30 años. Al respecto se acordó elaborar una base de cemento de forma circular para colocarlo allí, de modo que quedó dentro del museo y se convirtió en una de las piezas centrales de la exposición.

En la década de 1960, el responsable de este museo, el padre Carlos Cortés y Cortés, mandó colocar todas las esculturas huastecas en cemento para que les sirviera de base. Más tarde se decidió retirarles esa base a fin de conservarlas y dignificarlas, con lo cual se logró proteger 12 esculturas. La propuesta museográfica consistió en ponerles bases metálicas forradas de madera; el metal también se forró con neopreno para evitar que la piedra tuviera contacto directo con ese material, y con el apoyo del Departamento de Restauración se intervino la colección escultórica –limpieza y conservación preventiva–. Durante estas labores la comunidad entregó de manera voluntaria una escultura femenina cuya parte inferior había permanecido enterrada en una casa particular, y al final formó parte de las piezas exhibidas en el nuevo museo, reinaugurado en noviembre de 2007.

RESCATE DE ESCULTURAS EN CATEMACO

En 2011, durante el trabajo de salvamento arqueológico en Catemaco realizado por los arqueólogos María del Carmen Rodríguez (INAH) y Ponciano Ortiz Ceballos (UV), se descubrió una casa prehispánica durante la colocación del drenaje en el centro de la población. Más tarde, el Departamento de Museos y Exposiciones recibió la invitación para participar en el rescate de las esculturas de piedra localizadas en la escalinata de acceso a la presidencia municipal desde hacía más de 50 años. Estas piezas habían sido encontradas en Matacanela desde el siglo pasado.

A finales de la década de 1950 un grupo de jóvenes trasladó las esculturas al centro de Catemaco con la finalidad de establecer un museo, proyecto malogrado debido a que éstos no contaban con los recursos ni el apoyo municipal, de modo que sólo las dejaron “tiradas” frente al ayuntamiento. Así, de nuevo se armó el proyecto interdisciplinario para el rescate de las esculturas, con un equipo de arqueólogos, registradores, restauradores y museógrafos, y se inició la conservación y limpieza de las tallas de piedra, a cargo de la restauradora Lourdes Amora. Mientras se hacía el registro público de cada pieza, se diseñaron bases metálicas cubiertas por camisas de madera y los arqueólogos redactaron las cédulas respectivas.

El municipio facilitó un montacargas para colocar las piezas sobre sus bases. Una vez marcadas y conservadas, se colocaron las cédulas y se ubicaron en el pórtico del edificio municipal. Además se colocaron luminarias para apreciarlas

de noche y dejaron de quedar expuestas al medio ambiente. Hoy ya se les colocaron sus capelos de vidrio.

Un dato curioso fue la reacción de la población, la cual se acercaba durante el trabajo de montaje y preguntaba “si éstas eran las piezas descubiertas en las excavaciones del drenaje público”, pues nadie recordaba que éstas permanecieron en el suelo por más de 50 años.

RESCATE EN COSCOMATEPEC

En 2012, después de varias pláticas con el municipio de Coscomatepec, se logró hacer conciencia entre los munícipes para el rescate y la conservación de las esculturas del parque, de las cuales se desconoce su procedencia y la fecha en que fueron llevadas al centro de la población. Sin embargo, por comentarios de los pobladores se sabe que tenían más de 60 años allí.

En 1968 México celebró los Juegos Olímpicos y recibió la antorcha en el puerto de Veracruz, con lo que se inició un recorrido por varios municipios en dirección a la Ciudad de México. El paso por Coscomatepec motivó a las autoridades municipales a preparar el espacio para recibir la llama olímpica: dos de las esculturas fueron mutiladas intencionalmente para unir las y conformar un pebetero para encender el fuego. Se trataba de una pila de piedra colonial y una piedra de sacrificios prehispá-



Esculturas mutiladas y armadas como pebetero en el parque Hidalgo de Coscomatepec, 2012 **Fotografía** © David Morales

nica (Beyer, 1918). El espacio se acondicionó para colocar las piezas unidas y un muro de piedra para ese evento, en tanto que las otras piezas quedaron sobre las jardineras.

Con el paso del tiempo este patrimonio arqueológico quedó en el olvido y se convirtió en bancas, área de juegos y basurero. Una vez más se unieron esfuerzos para que museógrafos, registradores, restauradores y arqueólogos iniciaran un programa de trabajo, como se había hecho en los municipios de San Andrés Tuxtla y Catemaco.

Se comenzó así el proceso de limpieza y conservación, que implicó un trabajo arduo y detallado, ya que por estar en una zona montañosa y de niebla con un alto nivel de humedad, las piezas presentaban una fuerte cantidad de hongos y líquenes. En consecuencia, se requirió una semana de limpieza con bisturíes y cepillos, hasta dejarlas limpias para su exhibición. Se les asignó y marcó con un número de registro como bien público, y se diseñaron las bases de cemento e iluminación, las cuales quedarían dentro del palacio municipal.

Respecto a la piedra de sacrificios y la pila de agua, se tomó la decisión de separarlas, con la finalidad de conservarlas, dignificarlas y exhibirlas de manera independiente: cada pieza contó con una cédula descriptiva, en especial la piedra de sacrificios.



La restauradora Lourdes Amora y el museógrafo David Chávez en el proceso de limpieza de la escultura mítica de Coscomatepec, 2012 **Fotografía** © David Morales

MUNICIPIO DE ÁNGEL R. CABADA

Vale la pena mencionar otro trabajo realizado por el Centro INAH en el municipio de Ángel R. Cabada: el rescate de la Estela del Mesón, que tras su descubrimiento permaneció varios años en las canchas de fútbol, sobre una base y un pequeño techo de lámina. Durante los partidos, los aficionados se protegían de los rayos del sol junto a ella, lo cual motivó a los museógrafos, restauradores y arqueólogos a cambiar su ubicación y construir una cubierta de protección, mientras la talla en piedra recibía trabajos de limpieza y conservación. Desafortunadamente, con el paso de los años esta solución no fue la adecuada, pues la estela está expuesta indirectamente a la luz solar.

ZONA ARQUEOLÓGICA DE SAN LORENZO TENOCHTILÁN

El último proyecto de rescate de esculturas expuestas al medio ambiente que se realizó fue en la zona arqueológica de San Lorenzo Tenochtitlán. Se trata de una colección escultórica excavada en 1964 por el arqueólogo Michael D. Coe. Desafortunadamente, algunas de las esculturas quedaron expuestas *in situ*; no se cubrieron de tierra ni se protegieron, por lo que el ganado pasaba sobre ellas, y cuando se preparaba la tierra para el cultivo se prendía fuego muy cerca de



Piedra de sacrificios en su base de cemento. Arriba se ve la mutilación para colocar la pila de piedra. Palacio municipal de Coscomatepec, 2012 **Fotografía** © David Morales

ellas, a lo que debemos sumar los estragos a causa de los rayos del sol y la lluvia.

La colección nunca se trasladó al museo de sitio. Debido a esta situación, las piezas presentaban graves deterioros, en especial dos discos de 1.85 m de diámetro: uno se fracturó debido al intemperismo y el otro sufrió desprendimientos en la cara principal. Tiempo después se llevaron a cabo varios proyectos de investigación en el sitio, en diferentes temporadas. Como resultado, se recuperaron varias esculturas, entre ellas una cabeza colosal que se trasladó al museo, pues se contaba con grúas y el equipo adecuado. Sin embargo, no hubo interés en trasladar las piezas recuperadas años atrás, una situación que generó un terrible daño a las mismas.

Algunos arqueólogos vieron la urgente necesidad de protegerlas y conservarlas. Así, se logró su traslado al museo mediante el Programa de Empleo Temporal y la ayuda del municipio, que facilitó una grúa. Ahora se trabaja en la segunda etapa del proyecto para la conservación y restauración de estas tallas de piedra, así como su ubicación en el museo de sitio. Asimismo se está elaborando un guión museográfico con la intención de que este mismo año quede terminado.

CONCLUSIÓN

El trabajo interdisciplinario ha permitido llevar a cabo el rescate del patrimonio arqueológico “expuesto” en el estado de Veracruz, al conservarlos, registrarlos y exhibirlos de una manera digna, además de garantizar su protección y estabilidad en el futuro. En estos seis municipios se registraron más de 5 500 piezas, se conservaron y restauraron más de 60 esculturas de piedra y objetos de barro, se diseñaron 19 bases de estructura metálica con su forro de madera y se elaboraron 12 bases de cemento, además de la investigación y elaboración de las cédulas respectivas.

A corto plazo se tiene contemplado colaborar con varios municipios y comunidades que aún tienen esculturas expuestas al medio ambiente y en condiciones nada óptimas, como son Ídolos, Lerdo, Cabada, Misantla, Cerro de las Mesas, Xico, Amatlán, El Higo y Cotaxtla, por mencionar algunos con patrimonio expuesto, a la espera de registrarlas y sumarlas al catálogo nacional de bienes culturales y estabilizarlas para garantizar su conservación y exhibición, de modo que en el futuro continúen siendo parte del disfrute de la población y del público visitante.

Existe una necesidad auténtica de trabajar con las comunidades para concientizarlas y evitar en el futuro daños a las piezas prehispánicas, como sucedió en Coscomatepec, así como de continuar el trabajo en equipos interdisciplinarios y con los municipios para garantizar la conservación y protección de nuestro patrimonio cultural ✦.

* Coordinación de Museos, Centro INAH Veracruz

Bibliografía

- Beyer, Hermann, *La Piedra de Sacrificios (Techcatl) del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México*, México, Servicio de Informaciones Alemanas en México, 1918.
- Medel y Alvarado, León, *Historia de San Andrés Tuxtla, 1532-1950*, México, Citlaltépetl, t. I, 1963.
- Morales Gómez, David, “El Museo Regional de San Andrés Tuxtla. Una experiencia compartida”, en *Revista Caminah por los Centros, Experiencias de Éxito*, México, INAH, núm. 2, 2007.
- Seler, Eduard, *Collected Works in Mesoamerican Linguistic and Archaeology Labyrinthos*, vol. V, 1993.
- Solís Olguín, Felipe, “La estructura piramidal de Castillo de Teayo: un edificio en proceso constructivo o un peculiar estilo arquitectónico”, en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, núm. 8, 1986.
- Vallines Vázquez, Manuel, “La protección y difusión del patrimonio cultural a través del museo de San Andrés Tuxtla”, en *Gaceta Colón*, año XIX, 4ª época, núm. 119, 2008.



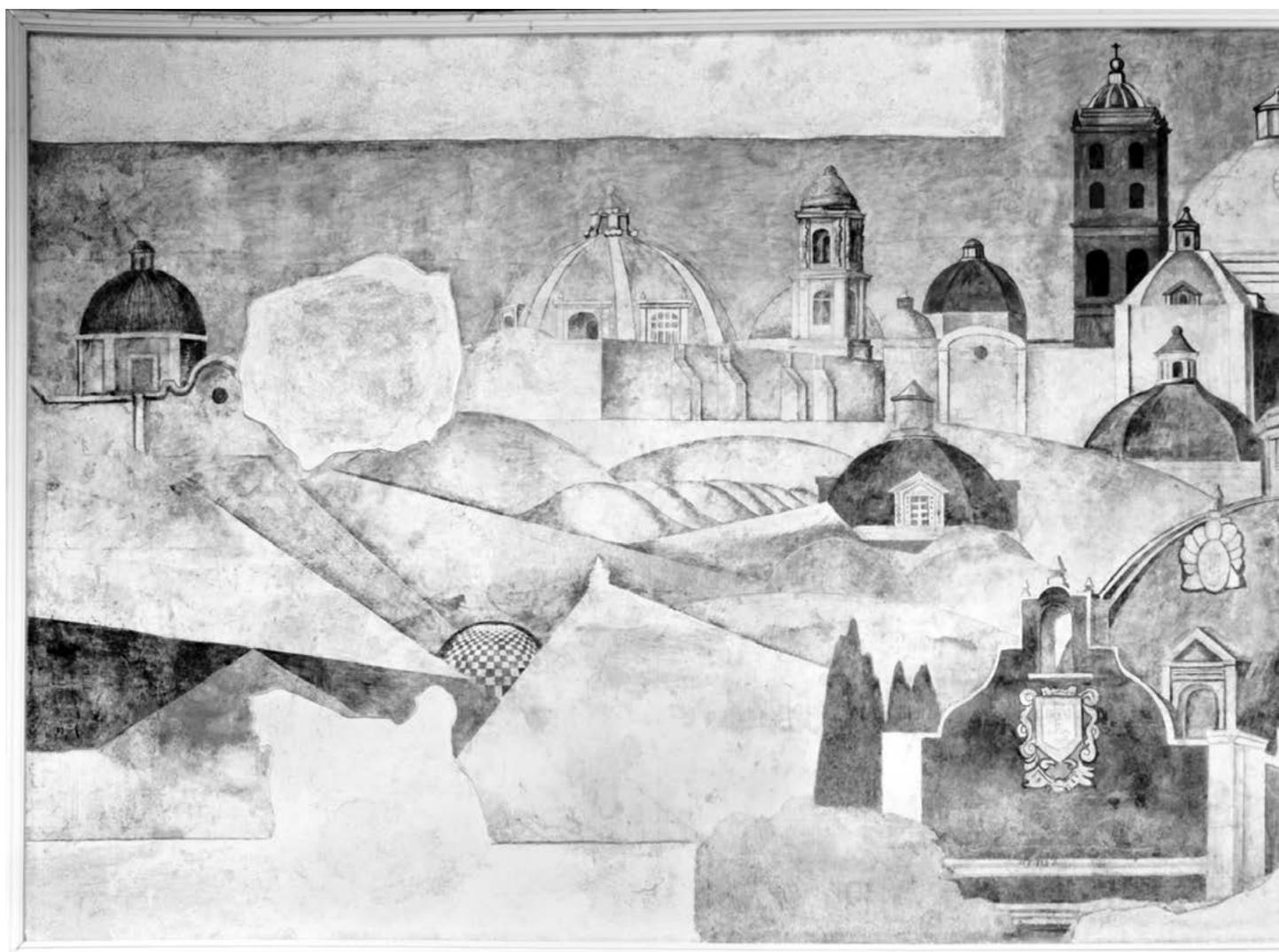
Disco solar tallado en piedra y en una base de cemento, con grafitis, líquenes, deyecciones de aves y chicles. Parque público de Cotaxtla, 2005 **Fotografía** © David Morales

Un mural al viento

Juan Manuel Blanco Sosa y Thalía Montes Recinas*

Como parte de las piezas exhibidas en los patios del Museo Nacional de Historia (MNH), destaca el fragmento del mural *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*. La pieza es importante porque es hasta el momento la única pintura mural identificada de Gerardo Murillo, Dr. Atl,¹ que haya sobrevivido, y materializa la teoría y explicación realizada por su autor sobre el fenómeno arquitectónico en la Nueva España, en particular la arquitectura religiosa, cuyo fundamento fue desarrollado en los seis tomos de la obra *Iglesias de México*, don-

de el Dr. Atl escribió y coordinó.² Asimismo, fue realizada en uno de los muros del convento de La Merced de la Ciudad de México entre 1926 y 1932, donde permaneció hasta que en la década de 1960 fue extraída y colocada en un bastidor. Su destino final fue el MNH en los últimos años de la dirección de Antonio Arriaga (1962-1973), historiador que procuró el uso de la pintura mural en el Castillo de Chapultepec como una herramienta para la transmisión de los discursos oficialistas de la historia de México.



El mural *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*, Museo Nacional de Historia Fotografía © Gerardo Cordero, MNH

Con estos antecedentes proponemos estudiar el caso de esta pieza “al viento”, es decir, pensada para exteriores y cuya lectura se completaba con la arquitectura del inmueble en el que fue creada en origen. Es importante señalar que el mural no fue concluido por su autor; además de hay que restar algunos elementos perdidos con el paso de los años: en la parte superior correspondería al cielo, el cual terminaría en arco; en la parte inferior, una proporción mayor de detalles, donde destacaba una escalinata, punto de partida de lo contenido en el mural. A partir del material fotográfico encontrado³ identificamos que el paisaje se desplantó desde un lambrín de cantera, se proyectó hasta la clave y quedaba enmarcado por la propia arquería del convento.

El estudio de este caso permite apreciar un primer sentido de la creación del objeto artístico y un cambio de intencionalidades a partir de la intervención de la misma, hasta

su incorporación y adecuación en una de las colecciones de piezas históricas más importantes del país.

El movimiento muralista se generó en el contexto de un llamado renacimiento de las artes en México. De corte nacionalista, este auge estableció una relación intrincada con los gobiernos posrevolucionarios, donde los nuevos discursos legitimadores y renovadores del Estado quedaron plasmados por estos artistas (Azuela, 2013: 377). En vista de que el movimiento revolucionario de 1910 fue de corte popular, permitió que el muralismo mexicano dialogara con el comunismo y el marxismo, donde tal vez el caso más representativo haya sido el trabajo realizado por Diego Rivera en Palacio Nacional (Rodríguez, 2012: 25-33).

El mural estudiado aquí no obedece a tales directrices. Para finales de las décadas de 1920 y 1930 el Dr. Atl se había alejado de la escena política; el papel protagónico que cum-





Fotografía de la litografía de la iglesia y convento de La Merced **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CIX-46 Cr-D.F., Cuauhtémoc, Centro Histórico, m48 u346

plió durante el carrancismo había terminado con Obregón. El único reducto en que había logrado incidir fue la esfera de lo cultural, donde tuvo destacadas participaciones como la exposición de arte popular conmemorativa por el centenario de la consumación de la Independencia, en 1921, las dos ediciones del catálogo de esa exhibición, y los seis tomos del libro de *Iglesias de México*. Así, con el paso de los años, y relegado de la escena política, Gerardo Murillo paulatinamente se “derechizó”, y entre 1920 y 1940 no se identificó con el movimiento muralista (Sáenz, 2005:354).

Esta situación nos permite entender la temática de la *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*. Su horizonte está formado a partir del atrio de la iglesia del Santo Ángel Custodio, donde en el centro se aprecia la catedral, flanqueada a la izquierda por la iglesia del convento de San Jerónimo y, a la derecha, por la iglesia de la Compañía de Jesús de esa localidad (Moyssen, 1980: 87). La composición es acompañada por una serie de construcciones estudiadas y retratadas por el propio Dr. Atl en la obra de *Iglesias de México*. Lo pintado es una apología a las cualidades y riqueza de la arquitectura ULTRA-BARROCA desarrollada en Puebla.

Si bien es cierto que la *Vista panorámica de la ciudad de Puebla* no se inserta en los temas abordados por los colegas de Murillo, no está del todo desfasada, pues forma parte de la contribución del autor a la pregunta generada por artistas e intelectuales en los albores del siglo xx acerca del sentido de lo mexicano, y de la que artistas como Rivera, Siqueiros y Orozco participaron en los términos ya descritos. De tal suerte, su labor consistió en ponderar la arquitectura colonial como parte del repertorio artístico de lo mexicano, y dio un paso más al presentar a las cúpulas como el elemento arquitectónico por excelencia de las iglesias mexicanas. Su relevancia ameritó destinarle a ese elemento el mural en cuestión, así como el primer tomo de *Iglesias de México*, titulado “Cúpulas”.



Detalle del mural *Vista Panorámica de la Ciudad de Puebla*, ca. 1960 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, DCLIX-19

Un número importante de los murales realizados en México fueron conceptualizados como obras “al viento”.⁴ En nuestra opinión, el formato y soporte de la pieza –en este caso los muros de un edificio– permiten que un comitente incida en el programa a tratar, situación que no necesariamente ocurre en la pintura de caballete moderna, donde la subjetividad del artista puede regir de manera total.

Sería difícil pensar en una apropiación del inmueble por parte del pintor a partir de la realización de un mural en sus propios términos, pues lo anterior podría llevar a la destrucción de la pieza.⁵ Sin embargo, de manera excepcional, consideramos que para nuestro caso de la *Vista panorámica de la ciudad de Puebla* esta norma se cumple de manera parcial. En la década de 1920 el Dr. Atl se había refugiado en el convento mercedario, el cual había convertido en su vivienda y donde se sabe que celebraba convites con importantes personalidades de la época, aunado a que fue el lugar donde vivió un tórrido romance con la artista Carmen Mondragón, mejor conocida como *Nahui Ollin* (Murillo, 1950: 279).

Más allá de estos hechos, es importante mencionar que en el interior de ese inmueble se estaba generando un proyecto cultural de fomento a las artes populares al amparo de las secretarías de Educación y de Comercio. Para cerrar este apartado es importante precisar que Murillo tuvo libertad para elegir el tema; es decir, se trata de una obra fincada en sus propios intereses, una situación propicia en tanto que el convento de La Merced había sido un edificio abandonado durante mucho tiempo. A partir de 1913 se buscó instalar allí un museo de arte colonial. El proyecto no prosperó, ya que el inmueble no resultó del interés de ninguna secretaría de Estado. Esta situación permitió la instalación de Murillo en el edificio, lo cual se sumó a la libertad de acción con que contó y que marcaría el devenir de la obra. Fue principalmente esta dinámica la que rompió con el ordenamiento exigido por un comitente, lo cual se presentó en otros murales.

Al no haber sido un proyecto con contenido demandado de manera expresa por el Estado, su destino le resultó indiferente hasta la década de 1960, cuando el cambio de paradigma sobre la preservación de bienes históricos/artísticos desde la restauración lo revaloró, rescató y le permitió entrar en otros discursos al viento. Veamos cómo se desarrollaron los hechos.

Varios de los proyectos del Dr. Atl contaron al inicio con algún apoyo institucional, como la planeación de un mercado de arte popular; sin embargo, los vaivenes políticos impidieron que se desarrollara tal como él lo planeó. Por decreto presidencial del 18 de diciembre de 1929, el convento de La Merced fue retirado del servicio de la Secretaría de Educación Pública (SEP) para ser destinado al de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, con la finalidad de dedicarlo a las artes populares, bajo la modalidad de museo.⁶ Para abril de 1930 el ingeniero Luis L. León, titular de esa secretaría,

acordó que el Comité Nacional de las Artes Populares –instancia fundada y dirigida por el Dr. Atl– se transformara en cooperativa y dependiera directamente de su secretaría. La cooperativa se disolvió en octubre de 1931 y las piezas adquiridas se almacenaron en el inmueble número 7 de la Primera Calle de San Juan de Letrán, donde, sin dejar de lado el proyecto original, se organizó una muestra titulada *Mercado de Manufacturas Populares*.⁷

El claustro del convento de La Merced fue declarado monumento histórico el 3 de junio de 1932. Los planes para el inmueble fueron y vinieron, uno tras otro, en tanto el Dr. Atl dejó el mural sin concluir. Durante la década siguiente el edificio fue reasignado a la SEP para dar cabida a las escuelas primarias 18 de Marzo –para varones, en el primer piso– y la Gabino Barreda –para mujeres, en la planta baja–, las cuales posteriormente se trasladaron a la calle de Jesús María esquina con Guatemala, con el nombre del licenciado Ponciano



Patio del convento de La Merced, con alumnos de la escuela 18 de Marzo, ca. 1950

Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, DCCLX-18, Cr-Centro Histórico R6, Cuauhtémoc, m48 u345

Arriaga, en 1964. Ese mismo año se iniciaron los trabajos de remodelación del convento, los cuales correspondieron a la solicitud realizada por parte de la Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica al licenciado García de la Torre, director general de Bienes Inmuebles de la Secretaría del Patrimonio Nacional, para instalar en cuatro de sus salones un archivo de microfilmes. Asimismo se albergó la Hemeroteca Virreinal y luego el Taller Nacional del Tapiz del Instituto Nacional de Bellas Artes. Como parte de las mejoras se mandó desprender lo que quedaba del mural. Durante ese proceso a la obra se le asignó el nombre de *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*.

Con la restauración del inmueble, en 1965, el mural fue desprendido mediante la técnica de *strappo*⁸ y trasladado al Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio, antecedente de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH. Ahí fue colocado sobre un soporte que permitió mantener la integridad de la pintura y su posible movilidad. Más tarde se llevó al MNH. La información recabada hasta el momento refiere una primera colocación, en diciembre de 1969, en una de las salas dedicadas al Virreinato.

Durante el proceso de montaje se aludió a la obra como “Torres y Cúpulas de Puebla del Dr. Atl”. La exhibición del mural correspondió a una serie de adecuaciones en el discurso del museo, con motivo de su vigésimo quinto aniversario; ejemplo de lo anterior fue la apertura de la Sala de Joyas, la propuesta para montar una sala dedicada a la iconografía de la “Dama mexicana de los siglos XVIII y XIX”, así como la exhibición temporal titulada *Génesis y esplendor de Chapultepec*, que formó parte del programa conmemorativo.

En la guía publicada para el vigésimo quinto aniversario se señala que dentro de la Sala de Historia de la Cultura Mexicana se procuró mostrar ejemplos de los estilos barroco, churrigüesco y neoclásico, los cuales se sucedieron desde el siglo XVII hasta el XIX. En la publicación se aprecia la colocación del mural en esa sección (*Museo Nacional de Historia...*, s.f.), y en mayo de 1971 fue reubicado en el patio de Cañones.⁹

Desde la segunda década del siglo XX, ante los inminentes proyectos de demolición en México, cuando el crecimiento urbano se aceleró, se llevó a cabo la labor de rescate de aquellos elementos que sirvieran como ejemplos de la arquitectura. Los edificios que albergarían a un museo se transfor-



Superficie del mural delimitado para su desprendimiento, ca. 1965 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, A-10 T-16 P-46 F-4 115

maron en espacios de conservación y difusión en sí mismos cuando se les adosaron a sus muros y se colocaron en sus patios elementos provenientes de distintas iglesias, así como de inmuebles civiles. Ejemplo de lo anterior son los museos Regional de Guadalajara, el Nacional de las Intervenciones y el Nacional de Historia (Montes, 2008: 22-25). En uno de los patios de este último se exhiben cinco escudos heráldicos tallados en piedra, dos de ellos adosados a una de las paredes; el primero es del cacique de Tacubaya, procedente de la iglesia Sanctorum, y el segundo es del conquistador Ruy González. El mural del Dr. Atl se encuentra en el patio contiguo, en el hoy llamado de Cañones, donde se exhiben piezas de artillería y se encuentra la tienda del museo.

Cada una de las piezas señaladas arriba no se encuentran hoy en día incorporadas a discurso alguno y carecen de cédula. Esto no fue siempre así. Al menos en la década de 1970 se difundía que en el hoy llamado Patio de los Escudos se encontraban asimismo los cañones con que se defendió San Juan de Ulúa, en Veracruz, además de los empleados durante la Intervención francesa y las esculturas de los Niños Héroes de Ignacio Asúnsolo, todo esto en un conjunto cuya finalidad era rememorar los actos en pro de la defensa del país.⁹ La jerarquización entre el dentro y el fuera de las salas ha cambiado a lo largo del devenir del Museo Nacional de Historia, lo cual facilita o clausura el diálogo entre las piezas, y de esto depende la existencia de una posible lectura o de una lectura con sentido para el visitante.

Una valoración final sobre el recurso de las piezas “al viento” cuestionaría si es lo suficientemente usado en México. La respuesta sería afirmativa. En los museos del propio INAH las posibilidades del medio han convertido a varias de estas obras en emblemas de los mismos. Son los casos del Tláloc del Museo Nacional de Antropología, los cañones del Museo Nacional de las Intervenciones y las esculturas de Morelos y de los Niños Héroes en el MNH.

En este contexto se inserta el mural referido aquí como una gran posibilidad de establecer múltiples discursos, desde la temática ilustrada, los motivos de su elaboración o el autor de la misma, por citar algunos. En este momento, además de contar con una lectura ambigua por carecer de cédula que explique el autor, temporalidad y tema, en la mayoría de los casos el mural pasa inadvertido para el visitante debido a su ubicación, pues se encuentra montado en un muro resguardado por una arquería que tapa la vista general de la pieza, acompañado de un par de cañones, también sin cédula, además de que a unos metros el visitante encuentra la tienda del museo, remodelada en fechas recientes. Sin duda se trata de un caso de inconexión entre el objeto artístico/histórico con el espacio que lo contiene ✚

* Museo Nacional de Historia, INAH



Proceso del develado, octubre de 1967, Taller de Restauración
Fotografía © Fototeca de la Coordinación Nacional de Restauración, XXXVIII-11-6-2



Taller de Restauración, 1967 **Fotografía** © Arena, Fototeca de la Coordinación Nacional de Restauración, XXXIII-1-1-1



Reintegración de la pintura por Agustín Espinosa, 3 de mayo de 1968
Fotografía © Arena, Fototeca de la Coordinación Nacional de Restauración, XXXIV-11-6-2

Notas

¹ La lista de pinturas murales realizadas por el Dr. Atl y desaparecidas comienza con una obra pintada en Roma, en una casa particular en la vía Flaminia 14; en México, con motivo de la donación de la colección de arte del poblano Alejandro Ruiz Olavarrieta, pintó —en la sala donde se expuso la obra— un conjunto de seres colosales desnudos que no fueron del agrado de la concurrencia; finalmente, quizá el caso más dramático lo constituya el conjunto de pinturas realizadas en el colegio de San Pedro y San Pablo, donde realizó un programa de bacantes titulado *El sol, La luna, El viento, La lluvia, El titán, El vampiro, La noche, La ola y El hombre que salió del mar*. Esta obra no fue del agrado del José Vasconcelos y ordenó cubrir la desnudez de las figuras. Años más tarde otro ministro de Educación, Narciso Bassols, ordenó raspar las pinturas por no ser de su agrado (Sáenz, 2005: 352).

² El Dr. Atl vislumbró el desarrollo de la arquitectura en la Nueva España a partir de tres momentos: el primero correspondió al siglo XVI, definido por su carácter monolítico, de corte feudal, con grandes muros desnudos carentes de ornamentaciones; enseguida lo sucedería el barroco, el cual viviría las fases herrerianas, plateresca y churrigueresca. En un último momento las fases anteriores se combinaron con los aportes de las localidades. Esta última sería para él la máxima expresión del arte novohispano, con soluciones formales que marcan una distancia respecto a lo realizado en el viejo continente. A este momento lo denominó *ULTRA-BARROCO* —se respeta la escritura en altas como una nomenclatura acuñada por el propio autor a lo largo de las obras que escribió sobre el tema.

³ Las fotografías corresponden al registro del convento de La Merced, material bajo resguardo de la Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.

⁴ Es importante mencionar los casos de Chapingo o del altar de la Independencia en Chapultepec, los cuales —aunque el segundo sea posterior al primero— no cumplen esta regla, pues se elaboraron en el interior de los recintos.

⁵ Este punto queda ilustrado si recordamos dos casos en particular. El primero son las pinturas realizadas por el Dr. Atl en los muros del Colegio de San Pedro y San Pablo y el segundo es el mural encargado a Diego Rivera para el Centro Rockefeller

en 1932, donde el programa no resultó del agrado de la burguesía estadounidense y motivó a John D. Rockefeller Jr. a destruir la obra.

⁶ Lo anterior consta en el acta levantada en la capital el 31 de enero de 1930.

⁷ El proyecto del Dr. Atl, además de dar a conocer las piezas seleccionadas como parte del arte popular, tenía como meta la puesta en venta de las piezas tanto a escala nacional como internacional (Biblioteca Nacional de México, Fondo Dr. Atl, clave de referencia Folleto: Ms. Dr. Atl: c. 5, exp. 6).

⁸ La técnica *strappo* consiste en el desprendimiento exclusivo de la capa pictórica.

⁹ En 2013 en este patio también se colocaron *Las Bacantes*, obras del pintor Santiago Rebull, como parte de su conservación, en tanto que en su sitio original se depositaron réplicas de las mismas.

Bibliografía

Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia (AHMNH), “Informe de actividades realizadas de enero a diciembre de 1969 del Jefe del Departamento de Museografía, Federico Hernández Serrano, 6 de enero de 1970”, sección Documentos, Administración.

Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder*, México, El Colegio de Michoacán/FCE, 2013.
Montes Recinas, Thalía, “Museo Regional de Guadalajara. El inmueble en las estrategias de conservación y difusión”, en *Gaceta de Museos*, tercera época, México, INAH, núms. 42-43, octubre de 2007-mayo de 2008, pp. 22-25.

Moyssen, Xavier, “El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, núm. 4, 1980.

Murillo, Gerardo, *Gentes profanas en el convento*, México, Botas, 1950.

Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec. Guía oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, SEP, s.f.

Rodríguez Prampolini, Ida, “La ideología en los murales de Diego Rivera. El Palacio Nacional”, en *Muralismo mexicano (1920-1940)*, México, UNAM/INBA/FCE/UV, 2012, pp. 25-33.

Sáenz, Olga, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, México, El Colegio Nacional, 2005.



Mural *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*, Museo Nacional de Historia, 2016 **Fotografía** © Leonardo Hernández, MNH

La Secretaría de Educación Pública. Un museo viviente

Alejandro Horacio Morfín Faure*



Portada principal del edificio de la SEP **Fotografía** © María Bertha Peña Tenorio, 9 de mayo de 2016

El patrimonio artístico de México, representado por los

bienes muebles e inmuebles por destino que son acervo del edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP), nos ofrece la posibilidad de propiciar el interés de conocer parte del movimiento muralista en sus orígenes y a sus representantes, así como la conservación de la obra in situ, a modo de lograr un foro abierto que puede considerarse un “museo viviente”.

El propósito de este artículo es transmitir al público en general que el patrimonio artístico albergado en el edificio de la SEP es propiedad de todos nosotros, al ser depositario y custodio de obra declarada monumento artístico. Abordaremos la obra mural y las intervenciones realizadas para preservarla por medio de la conservación-restauración en sus diferentes etapas.

En la actualidad se ha logrado programar la intervención hasta la conservación preventiva. El Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, ahora Centro Nacional de Conservación y Registro de Patrimonio Artístico Mueble (Cenropam) del entonces Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) participó en el desarrollo de la conservación-restauración teniendo la responsabilidad de la salvaguarda con base en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas.

LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Por iniciativa de José Vasconcelos, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, se construyó el edificio que albergaría a la SEP. El terreno elegido correspondía al ocupado en origen por el convento de La Encarnación. El arquitecto Federico Méndez Rivas hizo grandes reformas en el claustro para dejar el edificio como se encuentra en la actualidad. Para esto adaptó la nueva construcción a las líneas generales del convento. Así, se corrigió en buena parte el antiguo edificio, al sustituir la pesada cornisa por una nueva y levantar las ventanas de la planta baja. La parte libre comprendía cuanto hoy ocupa el patio del frente; la fachada principal y el cuerpo de la derecha son nuevos desde los cimientos; el patio grande del fondo y las alas incompletas de la Escuela Normal de Varones ya existían.

En cuanto a los bienes muebles e inmuebles por destino artísticos, la ejecución de los tableros de la fachada principal se deben a Manuel Centurión y el grupo escultórico que remata la misma, a Ignacio Asúnsolo; para los muros de los corredores Diego Rivera ejecutó más de 200 tableros, sobrepuertas y grisallas; los salones fueron decorados con dibujos de Adolfo Best; los muros interiores, así como las oficinas del secretario y subsecretario de Educación los decoró Roberto Montenegro; el pintor venezolano Cirilo Almeida Crespo ejecutó el cuadro al óleo *Simón Bolívar*. En la planta baja del edificio, en el frente oriental, se instaló una biblioteca públi-



Mural *Patricios y patricidas* de David Alfaro Siqueiros. Edificio de la ex aduana, escalera monumental **Fotografía** © María Bertha Peña Tenorio, 9 de mayo de 2016

ca decorada por Carlos Mérida y Carlos González, cuya obra fue destruida.

Las instalaciones de la SEP crecieron hacia el oeste al anexar el edificio de la ex aduana. En el cubo de su escalera monumental David Alfaro Siqueiros pintó con la técnica de piroxilina, acrílico sobre soportes de celotex, *novopan* y tela de fibra de vidrio el mural *Patricios y patricidas* (1945-1960).

En el antiguo templo de La Encarnación, ahora Salón Hispanoamericano, Roberto Montenegro pintó en 1924 un fresco sobre muro directo titulado *América Latina*, y en el antiguo teatro Orientación, hoy auditorio Miguel Hidalgo, Federico Canessi y Eric Mosse pintaron murales con la técnica de temple sobre yeso, en 1931.

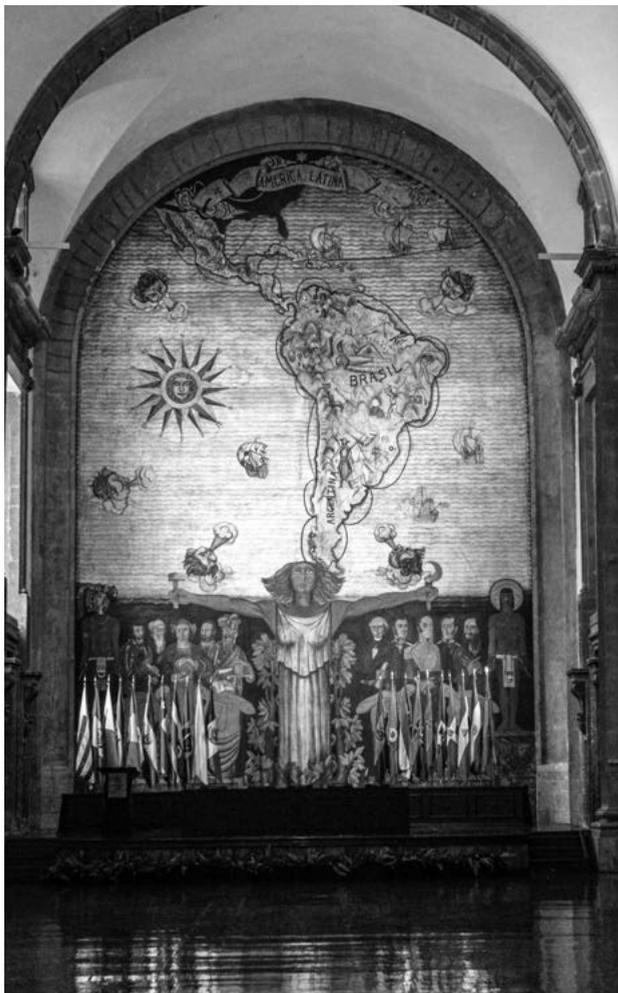
En la década de 1990 se incorporó la obra mural del maestro Raúl Anguiano, ubicada en el vestíbulo del auditorio Miguel Hidalgo.

De esta manera, los inmuebles que conforman la SEP se fueron transformando en un museo viviente, al incorporarse obra mural que se sumó al guión museográfico, así como al propio contexto.

LOS MURALES

Las técnicas empleadas por los pintores fueron muy variadas. Entre ellas destacan el fresco, la encáustica, temple, acrílico, óleo y cerámica vidriada. El conocimiento de las técnicas y materiales utilizados nos permiten comprender la relación de la obra mural en los diferentes espacios de los inmuebles de la SEP, además ubicar el proyecto de conservación y restauración a cargo del INBA.

Entre 1923 y 1928, en el edificio de la calle de Argentina, Diego Rivera pintó los muros de los corredores, cubos de escaleras de elevadores que enmarcan el primer patio o patio de trabajo y segundo patio o patio de las fiestas en sus tres niveles –planta baja, primero y segundo pisos–. Allí Rivera se expresó mediante la técnica del *buon fresco*,¹ sobre muro directo, muy antigua en el mundo pero entonces “redescubierta” por los artistas mexicanos a través de tratados italianos y franceses, la cual exploraron apoyados en la experiencia artesanal de los pintores populares.



Mural *América Latina* de Roberto Montenegro. Muro del ábside del ex templo de La Encarnación **Fotografía** © María Bertha Peña Tenorio, 9 de mayo de 2016

INTERVENCIÓN DE 1950

En 1950, con la autorización de Diego Rivera, se intervinieron los murales de la primera sección de la planta baja del patio del trabajo: *La zafra*, *La sandunga*, *Paisaje del istmo* y *La salida de la mina*.

Entre otras, *El entierro del peón* y *La danza del venado*, con sus respectivos entrepaños, se cubrieron con una película gruesa, cuyo componente principal fue la parafina, quizá para proteger las obras del polvo, la contaminación ambiental y la humedad de la lluvia.

Entre 1956 y 1957 se inició la restauración de los murales pertenecientes al corrido revolucionario. En los documentos se menciona que *La ofrenda del Día de Muertos*, *El tractor* y *El corrido de la Revolución* se encontraban en grave peligro por desfases, oquedades, desprendimientos y humedades.

CAUSAS DE DETERIORO

La escalera monumental central, construida en una época posterior, ha servido como el área de mayor consistencia y resistencia transversal para el edificio. Dadas las características de cimentación, las condiciones inestables del suelo, el bombeo de las aguas freáticas que habían servido como estabilizador y los movimientos sísmicos, se han generado grietas, fracturas y desplazamientos en las paredes de casi todos los murales de la planta baja.

Los dos pisos superiores del segundo patio han sufrido asimismo grietas, fisuras, desprendimientos de aplanado, cámaras de aire, desplazamientos y, obviamente, fracturas de las capas de impermeabilizantes de las azoteas, roturas de tuberías y asolvamiento de las bajadas de agua.

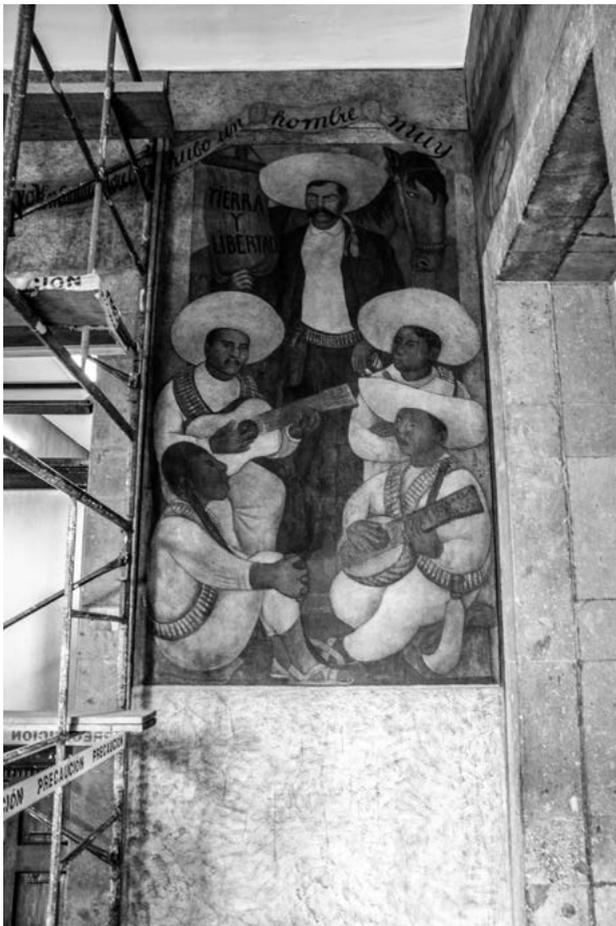
Todo lo anterior originó conductos por los cuales penetra el agua de lluvia con facilidad, la cual provoca serios daños a los murales. Por eso, a partir de los años 1956 y 1957 se han efectuado procesos de conservación y restauración de las obras en sitio.

INTERVENCIÓN DE 1964

En 1964 fueron traídos a nuestro país dos técnicos italianos, Leoneto Tintori y Walter Vanelli, en exclusiva para efectuar procesos de desprendimiento de los paños murales que se encontraban en un estado crítico de conservación.

Estos restauradores europeos transmitieron a los técnicos mexicanos el método de desprendimiento conocido como *strappo*:² una medida extrema para la salvaguarda de la obra monumental.

En este periodo se conservaron con el mismo sistema algunos murales, los cuales se regresaron ya restaurados y sobre un bastidor auxiliar fabricado con resinas epóxicas: *La fragua*, *La fiesta del maíz*, *El canal de Santa Anita*, *La danza de los listones* y *El tractor*.



Mural *El Zapata* de Diego Rivera
 Fotografía © María Bertha Peña Tenorio, 9 de mayo de 2016

INTERVENCIÓN TRAS EL SISMO DE 1985

Con el terremoto de 1985 algunos murales de la SEP sufrieron un gran deterioro. Por ese motivo se resolvió desprender algunos paneles para su preservación, también con el empleo del método de *strappo*: *El herido*, *El Zapata*, *La cena capitalista* y *El escudo de Puebla*.

INTERVENCIÓN TRAS EL INCENDIO DE 1988

En septiembre de 1988, las oficinas del subsecretario de Educación quedaron dañadas por un incendio provocado por un cortocircuito que afectó el mural de Roberto Montenegro titulado *Naciones latinoamericanas*, en óleo sobre tela. Éste presentó escurrimientos, burbujas y ampollas en la capa pictórica causados por las altas temperaturas de la combustión del mobiliario y de materiales plásticos.

La parte central, correspondiente al vano de la puerta, así como la parte superior de la obra pictórica quedaron calcinadas. El retiro del mural se llevó a cabo con un equipo mixto de técnicos de pintura mural y pintura de caballete del entonces Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas

(CNCOA). Allí se realizaron los procesos para su restauración, limpieza, consolidación, reintegración, reentelado³ y cambio de bastidor, y se documentó cada paso del proceso. En mayo de 1993, una vez terminados los trabajos, la obra se trasladó y colocó en su lugar original.

REESTRUCTURACIÓN DEL INMUEBLE EN 1990

Debido a las necesidades de reestructuración y restauración del edificio, en 1990 se determinó que el Cencropam llevara a cabo un proyecto de conservación para la protección de las pinturas murales susceptibles de sufrir algún daño mayor o irreparable a causa de las obras.

En marzo se iniciaron los trabajos de un proyecto que se llevaría a la práctica en dos etapas: conservación y restauración. La primera consistió en generar y desarrollar sistemas y procedimientos preventivos para proteger las obras susceptibles de sufrir algún deterioro mayor.

La lista inicial comprendía 41 murales distribuidos en los tres niveles del edificio. De acuerdo con el reporte de las condiciones, los procesos y los métodos de trabajo para su conservación, se propuso el registro por mapeo de las obras, además de la limpieza, consolidación, velados, desprendimientos y desmontaje.

Para la segunda etapa, la de restauración, del total de murales sólo se desprendieron dos, el primero localizado en el muro sur del primer piso –la grisalla titulada *Los investigadores*–, y del segundo piso *El corrido Revolucionario*, también en el muro sur, del cual se tenía un seguimiento del avance de los daños. Estas obras murales fueron intervenidas mediante el método *strappo* de desprendimiento.

Para garantizar la permanencia de los originales en sitio, los trabajos de protección del resto de las obras consistieron en aplicar un entelado velado⁴ con telas de algodón y una resina sintética con propiedades reversibles.

El sistema de protección implicó lo siguiente:

- Registro fotográfico, antes durante y después de los procesos.
- Documentación, graficación de deterioros y mapeo.
- Limpieza de la obra, superficial y química.
- Consolidación: fijado, resanado e inyectado.
- Velado: tela, papel *non woven* y resina sintética.
- Colocación de un estrato de espuma de poliuretano de entre 1 y 2 pulgadas y *triplay*.
- Colocación de tapial de madera sujeto a presión mediante cuñas de piso a techo, apuntaladas con polines.

Los trabajos de la obra civil del edificio y de conservación se realizaban en forma simultánea, a fin de generar un marco de posibilidades en las áreas por preservar y desarrollar procesos preventivos en cada una de ellas.

A finales de 1990 el proyecto general demandaba una mayor acción y participación para la salvaguarda de los bienes muebles, por lo que el CNCOA aumentó el personal. Las labores de limpieza, consolidación y velado continuaban en forma permanente en la obra de Diego Rivera.

En el área de la ex aduana también se llevaban a cabo pruebas, consolidaciones y estudios para escoger la forma más idónea de intervenir la obra de David Alfaro Siqueiros.

La obra civil y de reestructuración continuaba en la misma zona de la calle de República de Brasil, en el antiguo Seminario de Cultura Mexicana. Allí los especialistas del CNCOA apoyaban y prevenían afecciones de los decorados y obra pictórica, tapiz, lambrín y pisos, acciones que la dirección del proyecto solicitaba al ahora Cencropam, de modo que la actividad se diversificaba.

En el antiguo Teatro Orientación se redescubrió el mural *Las artes y los oficios* de Federico Canessi y Eric Mosse, realizado en 1931 al temple sobre yeso, el cual decoraba la parte superior de los muros norte, sur y oriente. Éste debía retirarse dadas las características particulares del proyecto estructural y de restauración del inmueble.

El espacio colinda con el ex templo de La Encarnación hacia el sur-norte, carece de contrafuertes y las condiciones

son inestables, con lo que se pierde la capacidad de carga y resistencia, lo cual provocó asentamientos diferenciales y produjo grietas y desfasamientos en la estructura general debido al peligro del desplome de las cúpulas, así como de la nave del ex templo.

En apego a los criterios de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, la cual refiere que es prioritaria la conservación en primer lugar del bien histórico y después del bien artístico, se optó por su retiro. En 1991 se iniciaron los trabajos de preparación y pruebas para determinar el método de desprendimiento realizando prácticas al *strappo* y *stacco*⁵ durante tiempos breves, pues el desplome era inminente.

El retiro se llevó a cabo mediante el sistema de *stacco*, realizando la limpieza y consolidación y preparando la obra para su velado de protección con resinas acrílicas reversibles *paraloid B-72* y papel *non woven* perimetral, además de manta de algodón; después se colocó otro entelado de algodón más grueso como sistema de protección, una cama de poliestireno de 1 pulgada, y se realizaron los cortes siguiendo las grietas. Acto seguido se colocó el bastidor sujeto por el perímetro, apuntalándolo para reducir al máximo las vibraciones por el golpeo, y se inició el desbaste.



Mural de Luis Nishizawa, actualmente en el coro bajo del ex templo de La Encarnación Fotografía © María Bertha Peña Tenorio, 9 de mayo de 2016

Mediante sierras, cinceles y marros se fueron retirando los murales. Como las condiciones en sitio no eran favorables, se creó una galería o tapanco para aislar y mejorar las condiciones de trabajo y para favorecer la consolidación estructural y el avance de los trabajos en torno a la obra mural en proceso.

Al retirarse los paños murales, se liberó el material adherido por el reverso: diferentes aplanados, cal y arena, cantera, piedra, tezontle y una heterogeneidad en los estratos. Mientras tanto, al realizar calas estructurales en la parte inferior del tapanco se descubrió un entierro de monjas coronadas, lo cual motivó su rescate arqueológico.

La obra civil continuaba.

Habría que destacar que el proyecto general de reestructuración del edificio variaba según la zona, el tipo de intervención y el bien artístico que albergaba.

En el área de la ex aduana, en el cubo de la escalera, se localiza el mural *Patricios y patricidas* de Siqueiros, en el cual fue necesario crear un apuntalamiento general del plafón para protegerlo y asegurar la obra en sitio.



La conservación de murales, una actividad cotidiana del personal del Cencropam
Fotografía © María Bertha Peña Tenorio, 9 de mayo de 2016

En la azotea se edificó una caseta para evitar filtraciones en caso de lluvia y se consolidó la vigería, parte de la cual era necesario retirar, y la que pertenecía al sitio se descabezó para su conservación y se creó un inserto, ya que ésta conforma el soporte del plafón de la pintura. Recordemos que el material dominante en este sitio es delicado por su capacidad de absorción y contracción: madera, *novopan* y *celotex*, entre otros.

RESTAURACIÓN DE TAPIZ ENTRE 1991 Y 1993

En la misma zona se localiza el antiguo Seminario de Cultura Mexicana, decorado con artesanados, rosetones, pinturas, tapices, lambrines y pisos originales. En esta área se retiró el papel tapiz mediante un velado de protección; se desprendió y desbastó el aplanado, y se enrolló tras ser liberado. Los paños de tapiz se trasladaron al taller de soporte de papel para su restauración. Allí se procesó el material hasta su reincorporación al sitio. Los procesos se realizaron entre septiembre de 1991 y febrero de 1993.

RESTAURACIÓN DE ÓLEOS Y TEMPLES EN 1991

También en esa zona se retiró y trasladó al taller de pintura de caballete del Cencropam la pintura al óleo sobre tela en plafón y temples. De igual manera fue procesada con cambio de soporte y reentelado, tras lo cual fue devuelta a su sitio. En el mismo salón se detectó que el plafón de yesería y pinturas estaba a punto de caer debido a la acción de agentes biológicos y la humedad, además de los cambios moleculares de los materiales y su falta de cohesión.

El apuntalamiento y la consolidación por la azotea permitió crear un método en la conservación y restauración de yesería sujeta a una estructura metálica de soporte. Después se trabajó el anverso, logrando un trabajo profesional con una excelente mano de obra y ejecución. Cabe mencionar que el lambrín y el piso original también fueron retirados.

De manera simultánea, en la sección de pintura mural se preparaban los bastidores provisionales para que el maestro José Chávez Morado creara un nuevo mural. Aunque fue propuesto para el Teatro Orientación, finalmente el montaje se hizo en la actual sala de prensa del edificio de Brasil. También se vigiló y supervisó la colocación y montaje del mural en cerámica del maestro Luis Nishizawa, en el bajo coro del ex templo, espacio que hoy lleva su nombre.

La actividad crecía, así como los frentes de trabajo. El proyecto nos absorbía y rebasaba, demandando mano de obra calificada. De una plantilla de cuatro restauradores en 1990, ésta creció a 39 elementos, entre auxiliares de restauración, preparadores y especialistas.

Resulta difícil trabajar, desarrollar y cuidar el patrimonio. Sin embargo, se determinaron algunos criterios, de ahí que los procedimientos llevados a cabo y por ejecutar de-

berían ser vigilados, supervisados y coordinados de manera permanente, en gran medida con base en los materiales a conservar. Los trabajos descritos aquí se realizaban en equipos interdisciplinarios coordinados por el gran proyecto de reestructuración.

Tras el restauro del inmueble, la segunda etapa consistió en el retiro de los tapias y develado, para así desarrollar la fase de restauración de cada obra, que se estimó que ocuparía entre tres y cinco años.

Consideramos que las nuevas perspectivas de trabajo en materia de conservación y restauración deberán estar abiertas a la relación interdisciplinaria para un mejor desarrollo integral.

Nos ajustamos a las necesidades inmediatas y a los programas diseñados y acordados en reuniones semanales, donde el equipo que lleva a cabo este gran proyecto de rescate tanto del patrimonio artístico como histórico –SEP, INAH, ICONSA, SUCOCO y Cencropam– desarrolla discusiones al estilo de un seminario para determinar los criterios, formas y métodos de trabajo.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Desde 1997 la SEP instrumentó un convenio de colaboración a partir de lineamientos con el Cencropam-INBA, mediante el cual se generó un programa permanente cuyo objetivo final es la conservación preventiva. El acervo de la SEP se enriqueció en 2009 con el “esculto-mural” en acero y mármol *Ecuación en acero*, del maestro Manuel Felguérez, el cual ocupa 105.47 m² del muro sur, así como del primer y segundo niveles de la ex aduana de Santo Domingo.

LOGRAR Y CREAR UN MUSEO VIVIENTE EN SITIO

La tarea del Cencropam-INBA es la estabilización de los materiales constitutivos del patrimonio artístico de la SEP mediante acciones y actividades de conservación y restauración. Cada año se programan intervenciones de conservación preventiva, lo cual implica lo siguiente: dictamen del estado de conservación, registro fotográfico, antes, durante y después de los procesos, documentación, planeación, programación, presupuesto y calendarización del evento.

De manera cotidiana se hace la vigilancia y el seguimiento de la intervención en sitio. En caso de sismo opera un protocolo de inspección para identificar afectaciones, además de hacer un reporte y levantamiento de daños. Cada semana se llevan a cabo inspecciones para detectar cualquier anomalía, y cada mes se realizan recorridos conjuntos con la Subdirección de Edificios de la SEP para valorar los alcances del programa anual.

Todo lo anterior implica una interacción con personal de diferentes áreas: intendencia, vigilancia y técnicos.

La conservación y preservación de la obra mural en sitio nos compete a todos. Desde el titular de la SEP hasta el



La conservación de murales es una actividad cotidiana del personal del Cencropam
Fotografía © María Bertha Peña Tenorio, 9 de mayo de 2016

personal de intendencia, vigilancia, funcionarios, maestros, administrativos, además de los numerosos y diversos visitantes.

La conservación-restauración es una actividad cotidiana que debe sensibilizar a todos por igual. Al interactuar y vincularnos con el personal y los visitantes contribuimos a cumplir con el proyecto integral de preservación de nuestro patrimonio cultural y artístico.

La SEP tiene un programa de atención al público a través de un pequeño museo de sitio en el ala nororiente de la planta baja del edificio. Allí guías especializados divulgan la obra artística en sitio y realizan programas de extensión dirigidos a docentes, además de ofrecer alternativas para instituciones, turistas y público en general.

Agradezco las facilidades otorgadas por el archivo del Área de Restauración del Cencropam Taller en Sitio, así como la oportunidad de difundir el quehacer cotidiano que implica la conservación preventiva ✦

* Taller de Pintura Mural, Cencropam, INBA

Notas

¹ La técnica al fresco consiste en pintar con colores de origen mineral, diluidos en agua de cal, sobre un aplanado de cal y arena o polvo de mármol en húmedo; de ahí su nombre. Antes de que fragüe el aplanado final, llamado “intonaco”, sobre el que se aplica la pintura, se ejecuta la tarea del día, logrando que durante el proceso de carbonatación los pigmentos se fijen en el aplanado, haciendo posible la adherencia e integración estable de la pintura.

² *Strappo* (arranque, desprendimiento): sistema de conservación extremo, exclusivo para la obra realizada con la técnica del fresco.

³ Reentelado: sistema de restauración que permite consolidar un soporte dañado con otro entelado similar para dar estabilidad, utilizando materiales con cualidades reversibles.

⁴ Velado: sistema de conservación preventiva que consiste en aplicar una protección sobre una superficie; se puede utilizar papel, tela o membrana con un adhesivo de propiedades reversibles. Su función es mantener el original en su sitio, en caso de existir un desfaseamiento o desprendimiento del original.

⁵ *Stacco* (desbaste): sistema de conservación extrema que implica el retiro de la pintura mural con todas las propiedades del muro.

Bibliografía

Cardoza y Aragón, Luis (presentación y notas), *Diego Rivera, Los frescos de la Secretaría de Educación Pública*, 2ª ed., México, SEP, 1994.

Informe CNCOA, “Intervención de los murales de la SEP”, México, Archivo del Cencropam, 1964.

Morfín Faure, Alejandro, “Documento de la presentación de proyecto para restauración de pintura mural de Diego Rivera en el edificio de la SEP”, México, Archivo del Cencropam, 1995.

Ortiz Gaitán, Julieta, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, IIE-UNAM, 1994.

Rivera, Diego y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio de México, 1985.

Suárez, Orlando, *Inventario del muralismo en México*, México, UNAM, 1968.



Visita al edificio de la SEP **Fotografía** © María Bertha Peña Tenorio, 9 de mayo de 2016

El cambio climático y sus repercusiones en el patrimonio cultural

María Bertha Peña Tenorio*

El cambio climático es un tema en el cual todos estamos involucrados: cada ser humano contribuye al aumento de la temperatura global del clima y cada uno de nosotros sufre las consecuencias del mismo. Pero ¿en qué consiste? Se denomina “cambio climático” al aumento de la temperatura y la variación global del clima en la Tierra. Este aumento de temperatura es ocasionado por diversos factores naturales y por las actividades del ser humano; se ha registrado un incremento notorio de la misma desde la Revolución industrial.

Entre las consecuencias del calentamiento mundial se encuentran el deshielo de los casquetes polares, el aumento del nivel del mar, los huracanes y las tormentas cada vez más fuertes y frecuentes, los cambios en la salinidad y la acidez del mar, las sequías severas y los golpes de calor. Estos eventos generan condiciones propicias para inundaciones, incendios, la presencia de antiguas y nuevas enfermedades y la afectación a la biodiversidad, entre las más importantes.

De continuar con la emisión y acumulación de gases y partículas que generan contaminación ambiental y el aumento de la temperatura en el clima, la geografía mundial cambiará: desaparecerán islas y el perfil actual de las zonas costeras se perderá; se afectará gravemente la calidad de vida debido a la baja producción agrícola; surgirán problemas con el agua, afectaciones sanitarias y de salud, y se provocarán grandes migraciones.

El patrimonio cultural no queda exento de este problema. Muchos monumentos arqueológicos e históricos se encuentran en áreas susceptibles de quedar inundadas o bajo el agua, de modo que se perderían. Aquel que se encuentra en zonas áridas podría quedar aún más aislado y tener difícil acceso. Las áreas naturales protegidas pueden variar sus condiciones actuales y presentar pérdidas en la biodiversidad animal y vegetal.

En México ya se han sufrido daños ocasionados por tormentas tropicales y huracanes, debido a las fuertes lluvias y vientos que se generan durante estos eventos o bien por las inundaciones que provocan. ¿Quién no recuerda el paso del huracán *Wilma*, que en octubre de 2005 se “estacionó” casi dos días en las costas del norte de Quintana Roo? ¿O la devastadora inundación de 60% del estado de Tabasco en septiembre de 2007? Más recientemente, en septiembre de 2014, de manera

simultánea se presentaron dos fenómenos meteorológicos: por las costas del Pacífico entró la tormenta tropical *Manuel* y por el Golfo de México, el huracán *Ingrid*.

En tiempos de sequía, otro fenómeno son los incendios forestales, los cuales en ocasiones afectan zonas y sitios arqueológicos.

Los daños generados en México a causa de estos fenómenos han tenido grandes consecuencias humanitarias, sociales, de salud y económicas. El patrimonio cultural también ha resultado afectado.

FACTORES QUE ESTÁN DETERMINANDO EL CAMBIO CLIMÁTICO

Los especialistas señalan que el planeta Tierra tiene ciclos que implican periodos muy largos de hielo y de calor, los cuales se suceden en forma alterna. Un factor determinante para los mismos es el efecto invernadero.

¿Qué es el “efecto invernadero”? Miguel Ángel Rivera Ávila (1999: 22-23) lo define como el fenómeno en que la atmósfera retiene parte del calor del sol que recibe la Tierra en su superficie.

Las características de la atmósfera terrestre, que presenta una estructura física en capas y una composición química de 99% de oxígeno y nitrógeno, resultan sumamente transparentes para el paso de la radiación solar. Parte de esta radiación se refleja al espacio exterior, y otra pequeña proporción es absorbida por los océanos, los continentes y la criosfera. La radiación absorbida en la superficie terrestre es devuelta a la atmósfera en forma de calor, pero debido a la “opacidad atmosférica” la radiación térmica queda atrapada dentro de ella. A este fenómeno se le conoce como efecto invernadero.

La “opacidad atmosférica” se debe a la presencia de los llamados “gases de efecto invernadero” (GEI), el principal de los cuales es el dióxido de carbono (CO_2), así como el vapor de agua. Gracias a este fenómeno natural, a lo largo de la historia de la Tierra se han dado las condiciones para el surgimiento y desarrollo de la vida en el planeta. Sin embargo, en los últimos años el ser humano ha contribuido a que este efecto se acentúe, y se está propiciando un aumento en la temperatura terrestre. “Los cinco principales GEI — CO_2 , vapor de agua, metano, óxido nitroso y ozono— se generan en diferentes proporciones durante procesos físicos, químicos o

biológicos ocurridos de manera natural en el sistema climático o desencadenados por actividades humanas” (*ibidem*: 36).

En general, el origen de los GEI (*ibidem*: 37; González y Márquez, 2008: 47-48) es el que se describe a continuación:

- **DIÓXIDO DE CARBONO (CO₂)** Éste es generado por la respiración de los animales, así como por la quema de combustibles fósiles como carbón, petróleo o gas. Estados Unidos de América y la Unión Europea son los principales productores de CO₂ del mundo.
- **METANO (CH₄)** Se trata de un hidrocarburo saturado que se encuentra en estado gaseoso; se produce en zonas ganaderas por la descomposición de heces fecales al aire libre, por las aguas estancadas en que se cultiva el arroz, por las actividades relacionadas con minas de carbón y por fugas en conductos de gas.
- **ÓXIDO NITROSO (N₂O)** Se genera por los procesos metabólicos de bacterias o por el uso de fertilizantes artificiales nitrogenados. Este gas se utiliza como propelente para

productos en aerosol y en la fabricación de lámparas incandescentes y fluorescentes.

- **OZONO (O₃)** Se forma en la atmósfera debido a las reacciones fotoquímicas provocadas por la radiación ultravioleta y los rayos cósmicos, o bien en las ciudades a causa de la combustión de gasolinas. “El ozono que se encuentra en la estratósfera, formando una capa, protege al planeta de los rayos ultravioleta. El ozono que se encuentra en la superficie de la Tierra se produce cuando los óxidos de nitrógeno (NO₂) y los compuestos orgánicos volátiles (COV) reaccionan a la luz del sol mediante procesos fotoquímicos. Este tipo de ozono es un contaminante que afecta el sistema respiratorio” (Galicia, 2016: 34).

Algunos autores consideran como GEI al vapor de agua, aunque no se tomó en cuenta en los acuerdos internacionales; éste se produce por el calentamiento superficial de océanos, lagos y ríos, y por la transpiración de la vegetación.



Fotografía © Tomada de la presentación en PowerPoint de la Coordinación Nacional de Centros INAH titulada “Programa de Prevención de Desastres en Materia de Patrimonio Cultural, PrevINAH”, Cuarta Reunión Nacional de Centros INAH, diciembre de 2013

Otros gases que también propician el aumento de la temperatura con efecto invernadero son los hidrofluorocarbonos (HFC), los perfluorocarbonos (PFC) y el hexafluoruro de azufre (SF₆).

¿QUÉ ESTAMOS HACIENDO PARA CONTRARRESTAR LOS EFECTOS DEL CALENTAMIENTO GLOBAL?

De las investigaciones científicas y los acuerdos entre gobiernos se han establecido cuatro medidas generales para enfrentar el cambio climático (Rivera, 1999: 50-51):

- **ADAPTACIÓN** de los ecosistemas naturales y de las comunidades humanas a las alteraciones climáticas observadas y a las previstas para el próximo milenio.
- **MITIGACIÓN** del calentamiento global mediante la reducción de las emisiones antropógenas de GEI y el cuidado de bosques y aumento de la reforestación, ya que las áreas verdes funcionan como sumideros naturales y artificiales de gases como el CO₂.

- **PREVISIÓN** científica de los posibles riesgos.
- **EQUIDAD** internacional y social en la búsqueda de mejores respuestas técnicas y políticas al problema.

PRIMEROS INDICIOS

México fue uno de los primeros países donde se detectó un aumento en los contaminantes atmosféricos. En la década de 1960 un grupo de científicos universitarios, entre los que se encontraba el doctor mexicano Mario Molina, Premio Nobel de Química, trabajaron en la zona metropolitana de la Ciudad de México y mediante sus investigaciones comprobaron un aumento en el dióxido de carbono.

A escala mundial, el aumento de la temperatura en el clima se comenzó a percibir desde la década de 1980. En 1982, en Berna, Suiza, 40 científicos procedentes de distintas partes del mundo se congregaron para discutir el curioso aumento del dióxido de carbono atmosférico detectado en la última centuria. En esta reunión internacional se sentaron las bases de los proyectos de investigación que mos-



Zona arqueológica de Tamtok, San Luis Potosí **Fotografía** © Tomada de la presentación en PowerPoint de la Coordinación Nacional de Centros INAH titulada "Programa de Prevención de Desastres en Materia de Patrimonio Cultural, PreVINAH", Cuarta Reunión Nacional de Centros INAH, diciembre de 2013

trarían cómo, en pocos siglos, las actividades han dañado gravemente al planeta, al producir un cambio climático que se manifiesta como un calentamiento global. Tres décadas después existe una cantidad avasalladora de evidencia de este daño (Murray, 2014: 30-33).

ACUERDOS INTERNACIONALES

La ex primera ministra del Reino Unido, Margaret Thatcher, en un discurso pronunciado en 1988 en la prestigiosa academia de ciencias Royal Society, introdujo en la agenda política el problema de los gases que calientan la atmósfera [...] aludió directamente a los desequilibrios en la química de la atmósfera originados por el aumento de las emisiones de dióxido de carbono, la lluvia ácida creada por las plantas de producción de energía y el agujero de ozono. La líder británica impulsó aún más el tema del calentamiento global al presentarse, en 1989, ante el máximo órgano de representación de la ONU, la Asamblea General, y plantear esta preocupante amenaza (González y Márquez, 2008: 50-51).

Una de las primeras conferencias de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) sobre el medio ambiente (<http://www.cinu.org.mx>) fue la Cumbre para la Tierra celebrada en Río de Janeiro, Brasil del 3 al 14 de junio de 1992, en la que participaron 178 gobiernos. Allí se acordó adoptar un enfoque de desarrollo que protegiera el medio ambiente y que se asegurara el desarrollo económico y social. Se generaron documentos como el Programa 21, la Declaración de Río sobre Medio Ambiente y Desarrollo, la Declaración de Principios sobre los Bosques y las Convenciones sobre el Cambio Climático, la Diversidad Biológica y la Desertificación.

El Programa 21 (<http://www.cinu.org.mx>) es un documento que traza pautas de acción para lograr un desarrollo económico sostenible, con actividades que protejan y renueven los recursos ambientales. Los ámbitos de acción incluyen la protección de la atmósfera, la lucha contra la deforestación, la destrucción del suelo y la desertificación, la prevención de la contaminación del aire y el agua, el fin de la reducción de las poblaciones de peces y la promoción de la gestión segura de los desechos tó-



Vistas desde un sendero secundario de la zona arqueológica 40 Casas, Chihuahua. Incendio de mayo de 2012 **Fotografía** © Tomada del "Reporte de resultados de reparación de daños al patrimonio cultural por siniestros 2014", documento de la Coordinación Nacional de Centros INAH, Dirección de Enlace y Concertación, México, 2015

xicos. “Ángela Merkel [...] consiguió que la comunidad internacional firmara el llamado Mandato de Berlín, un acuerdo precursor del Protocolo de Kioto de 1997” (González y Márquez, 2008: 51).

En 1997 se celebró un periodo extraordinario de sesiones de la Cumbre de la Tierra +5 en Kioto, Japón. En esa reunión se estableció el Protocolo de Kioto, que contiene los siguientes acuerdos: adoptar objetivos jurídicamente vinculantes para reducir los gases de efecto invernadero, avanzar hacia las modalidades sostenibles de producción, distribución y utilización de la energía, y la erradicación de la pobreza como requisito previo del desarrollo sostenible. Se presentó asimismo el documento Informe del Secretario General sobre la Aplicación y Ejecución de la Declaración de Río sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo.

Del 26 de agosto al 4 de septiembre de 2002 se celebró la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible en Johannesburgo, República de Sudáfrica. Entre los principales acuerdos estuvieron los compromisos concretos relacionados con el Programa 21 y el logro del desarrollo sostenible, y se generó el documento conocido como Declaración de Johannesburgo sobre el Desarrollo Sostenible, así como su Plan de Aplicación.

En la Asamblea General de la ONU del 22 de abril de 2009, con sede en Nueva York, el presidente boliviano Evo Morales Ayma dirigió un mensaje a los miembros de la misma (<http://www.cinu.mx/minisitio>), donde los llamó a reconocer la enorme responsabilidad que como delegados de los Estados tienen ante la vida y la humanidad. Señaló que la Tierra no pertenece a los seres humanos, sino que nosotros pertenecemos a la Tierra, y que la misión de los miembros de las Naciones Unidas no sólo consiste en velar por los derechos de los seres humanos, sino también de la madre Tierra y de todos los seres vivos, porque la vida humana no es posible sin el planeta.

El 11 de diciembre de 2010 se realizó la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático (Portal de la Labor del Sistema de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático. Un Nuevo Pacto Mundial) en Cancún, México. En los llamados Acuerdos de Cancún se destacaron la aprobación de decisiones para que todos los gobiernos reafirmen su propósito de reducir las emisiones en el futuro y apoyen nuevas medidas contra el cambio climático en el mundo en desarrollo; asimismo se emitieron iniciativas para proteger a los más pobres y vulnerables al cambio climático; se estableció un proceso para diseñar un fondo ecológico para el clima en el marco de la Conferencia de las Partes, además de proyectos de adaptación con apoyo técnico y financiero, incluyendo un proceso claro para continuar trabajando en las pérdidas y daños.

Esta conferencia se volvió a reunir en 2011 en Durban, República de Sudáfrica. Como acuerdo se registró el apoyo urgente al mundo en desarrollo, en especial para aquellas na-

ciones más pobres y vulnerables al momento de adaptarse al cambio climático. Este paquete incluye el Fondo Verde para el Clima, un Comité de Adaptación diseñado para mejorar la coordinación de las actividades de adaptación a escala global y un Mecanismo Tecnológico, los tres pensados para entrar en pleno funcionamiento en 2012.

En junio de 2015, el papa Francisco publicó en la página web del Vaticano la *Encíclica Laudato sí* sobre el cuidado de la casa común, donde expone que la casa común es la Tierra, a la cual se le debe considerar como la “hermana” y “madre”, además de que requiere de un cuidado amoroso mediante el establecimiento de una nueva relación de solidaridad y la búsqueda de nuevas formas de entender la economía y el progreso de la humanidad. Ante todo, el pontífice de la Iglesia católica llamó a reconocer el valor de cada criatura y a propiciar un nuevo estilo de vida. También planteó que el problema del cambio climático no sólo se puede abordar desde los avances científicos y tecnológicos, pues es necesario buscar soluciones a través de un nuevo paradigma más cercano a la espiritualidad del ser humano.

En noviembre y diciembre de 2015 se realizó la Convención Marco sobre el Cambio Climático en París, Francia (<http://unfccc.int/resource/docs/2015/>, 2016). Sobre los acuerdos de la reunión, el doctor Mario Molina comentó:

Con la COP21 de París culmina un intenso proceso de negociación, durante el cual se buscó acercar posiciones y consolidar un esfuerzo global frente al cambio climático. El problema involucra en sus causas y consecuencias cuestiones científicas, técnicas, económicas, sociales, legales, políticas e incluso ideológicas, sobre las que no había sido posible lograr consensos y una acción colectiva entre 195 países [...] Aunque el costo económico de las medidas derivadas del Acuerdo de París es significativo, es mucho menor que el costo probable de los impactos que ocasionaría el cambio climático si estas no se implementaran [<http://centromariomolina.org/wp-content/>].

DISPOSICIONES GUBERNAMENTALES EN MÉXICO

Las primeras medidas en materia ambiental se tomaron en la zona metropolitana del valle de México cuando en la década de 1960 un grupo de científicos universitarios detectó contaminantes atmosféricos. Así, en esos años se crearon las primeras leyes ambientales. En 1986 se instaló la Red Automática de Monitoreo Atmosférico y se publicaron las 21 Acciones para Reducir la Contaminación del Aire, documento que contemplaba medidas como la reducción de plomo en las gasolinas. Surgió también el Programa Un Día Sin Auto como una iniciativa voluntaria, el cual más tarde se convirtió en el Programa Hoy No Circula, que en la actualidad se aplica de manera obligatoria (<http://www.inecc.gob.mx/publicaciones/2002-2010>).



Vista de la Ciudad de México desde la zona del Ajusco, 7 de agosto de 2016 **Fotografía** © María Bertha Peña Tenorio



Vista de la Ciudad de México desde la zona del Ajusco, en un día de contingencia ambiental por ozono, fase 1, 29 de mayo de 2016 **Fotografía** © María Bertha Peña Tenorio

En 1990 se instrumentó el Programa Integral Contra la Contaminación Atmosférica en el Valle de México (PICCA), cuyas estrategias contemplan cuatro aspectos: mejoramiento de la calidad de combustibles; reducción de emisiones de vehículos automotores; modernización tecnológica y control de emisiones en industrias y servicios, y restauración ecológica de las áreas boscosas que circundan al valle de México. Con el PICCA se detectaron mejoras en la calidad del aire. En 1996 se instrumentó el Programa para Mejorar la Calidad del Aire en el Valle de México 1995-2000, conocido como Proaire, cuyo objetivo se enfocó en la reducción de ozono mediante el control de las emisiones de hidrocarburos y óxidos de nitrógeno. Para el Proaire 2002-2010 se tuvieron que tomar en cuenta factores como el aumento en el número de habitantes, la expansión de la mancha urbana y el crecimiento en la flota vehicular, con el objetivo de diseñar las medidas del programa (*Programa de Mejoramiento del Aire ZMVM*, 2002-2010: 4-11).

A escala nacional, en 1996 se estableció el horario de verano en México mediante el decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación* del 4 de enero de ese año. En las consideraciones para la aplicación de esta medida se buscaba un menor consumo de energía eléctrica, la disminución del consumo de combustibles utilizados en la generación de energía eléctrica y la reducción en la emisión de contaminantes. Al año siguiente, mediante el decreto publicado el 13 de agosto de 1997, se hicieron ajustes a las zonas de husos horarios, que pasaron de 3 a 4. Esta última disposición es la que rige en la actualidad en el territorio nacional (<http://www.diputados.gob.mx/bibliot/publica>).

El documento denominado Estrategia Nacional de Cambio Climático. Visión 10-20-40, emitido por el Gobierno de la República y elaborado por la Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales con la participación del INECC, la opinión de Consejo de Cambio Climático y aprobado por la Comisión Intersecretarial del Cambio Climático en 2013 (<http://www.semarnat.gob.mx/archivosanteriores/>), establece las principales medidas para enfrentar el cambio climático en México.

CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

¿Cómo influye el cambio climático en la conservación o deterioro de los bienes culturales? Para responder a esta pregunta podemos señalar dos momentos cruciales para la conservación del patrimonio: el primer escenario ambiental es la generación de gases de efecto invernadero, cuya acumulación se detecta como contaminación ambiental, y el segundo son las consecuencias del aumento global de la temperatura, que se manifiesta en un aumento de fenómenos hidrometeorológicos en zonas húmedas y secas más prolongadas en regiones secas.

Los bienes culturales, sobre todo aquellos a la intemperie como los monumentos históricos y arqueológicos, se

encuentran expuestos al deterioro ocasionado por factores ambientales como la exposición a los rayos del sol, los fuertes vientos y la lluvia, y la contaminación ambiental. En lugares afectados por el paso de huracanes y precipitaciones intensas ocurren inundaciones, y en las zonas áridas pueden suscitarse incendios. En estas situaciones se acentúan las condiciones adversas para la conservación del patrimonio cultural.

En términos generales, entre los daños más frecuentes de los bienes culturales expuestos a la intemperie están la erosión y el desgaste superficial, la decoloración y disgregación de los materiales que constituyen la obra, la carbonización y corrosión en los metales, además de afectaciones a la estructura.

En México, el cuidado y protección del patrimonio cultural de la nación está bajo resguardo del INAH y del INBA. Ambos institutos tienen dependencias especializadas en la conservación y restauración de bienes culturales, y cuentan con programas de conservación preventiva, así como de conservación y restauración.

En el INAH, las primeras medidas para enfrentar el cambio climático se registraron en el área de la administración cultural. Se aplicó el Manual de Políticas y Lineamientos de Administración Sustentable (<http://www.normateca.inah.gob.mx/?p=405>), originado en 1997 para el manejo responsable de recursos de energía y agua, así como el manejo adecuado de basura y desechos tóxicos.

Hoy en día este manual tiene como objetivo promover el ahorro institucional y representa el primer paso para la implementación de un sistema de manejo ambiental en forma integral. Uno de los fundamentos legales de este documento es la Ley General del Equilibrio Ecológico y la Protección del Ambiente (LGEEPA), elaborado para preservar y restaurar el medio ambiente a nivel nacional y en el ámbito de la administración pública federal. Con esta ley se da cumplimiento a acuerdos internacionales en materia ambiental como los de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y Desarrollo que tuvo lugar en Río de Janeiro en junio de 1992 y los acuerdos del Protocolo de Kioto.

Gran parte del patrimonio bajo el resguardo del INAH se encuentra en zonas en permanente riesgo de fenómenos naturales que ocasionan desastres tanto entre la población como entre los bienes culturales. Por esta razón, desde el año 2000 se cuenta con el Programa de Prevención de Desastres en Materia de Patrimonio Cultural (PREVINAH), el cual surgió de la acción conjunta entre el Centro Nacional de Prevención de Desastres (Cenapred) y el INAH con el propósito de crear las condiciones preventivas y de protección que permitan a las comunidades y al personal del instituto salvaguardar la integridad del patrimonio cultural del que son depositarios (<http://www.previnah.inah.gob.mx>).

Con este programa se busca fomentar actividades de cuidado y resguardo del patrimonio cultural en caso de desastres, al propiciar la participación coordinada con la población. Promueve la elaboración de atlas de riesgo y la colaboración interinstitucional con los tres niveles de gobierno para el resguardo de los bienes culturales. Para su aplicación se presentan tres etapas de actuación: prevención, atención inmediata y restablecimiento de la normalidad. Tiene una cobertura nacional y en éste participan diversas dependencias del instituto.

Para la conservación del patrimonio cultural, en la Normateca del INAH se encuentran los Protocolos para la Conservación y Protección del Patrimonio Cultural (<http://www.normateca.inah.gob.mx/?p=2677>), que incluyen 10 elementos que deterioran o ponen en riesgo el patrimonio cultural, como el agua y el fuego, y se indican las medidas y acciones a implementarse para cada caso.

Si no logramos mitigar el cambio climático, muchas áreas costeras quedarán inundadas y la única previsión posible en el campo del patrimonio cultural consistirá en iniciar la documentación de todos aquellos monumentos, sitios y zonas paleontológicas, arqueológicas, históricas y artísticas que inminentemente quedarán bajo el agua, y que sólo conoceremos a través de la memoria documental que logremos conformar.

CONCLUSIONES

En resumen, los primeros en señalar las variaciones en la concentración de dióxido de carbono en la atmósfera y el consecuente aumento de temperatura en el clima fue aquel grupo de expertos de la década de 1960 cuyos señalamientos se basaron en datos e investigaciones científicamente sustentadas.

Dada la cobertura mundial del problema, el cambio climático se abordó en la agenda de reuniones internacionales de la ONU. En éstas se acordaron medidas para disminuir las emisiones de gases de efecto invernadero tomando en cuenta las repercusiones humanitarias, económicas y políticas que ocasionan los eventos meteorológicos. Además, se establecieron pautas de adaptación, mitigación, previsión y equidad para enfrentar el cambio climático. Sin embargo, el gran problema de estos acuerdos es que las buenas intenciones de reducción de emisiones de CO₂ en muchos casos ha quedado en el papel, debido a que tal acción implica cambios tecnológicos fundamentales en la industria y la reestructuración de los modelos económicos y sociales de los países participantes.

En años recientes el problema del cambio climático se está planteando con una perspectiva diferente: desde la relación del ser humano con la naturaleza y la conservación de la misma, y se está trabajando en una Declaración Universal de los Derechos de la Madre Tierra.

En junio de 2015 el Vaticano abordó el problema de la ecología desde un punto de vista más espiritual, como el cuidado de la “casa común”, que es nuestra hermana y nuestra

madre Tierra. También llamó a buscar entender la economía y el progreso con un enfoque de solidaridad universal donde se respeta el valor intrínseco de cada criatura.

Hasta la fecha se han tomado diversas medidas y acuerdos internacionales encaminados a la reducción de contaminantes y gases de efecto invernadero. Sin embargo, el proceso de calentamiento global continúa, lo cual nos obliga a buscar nuevas estrategias para enfrentar el problema, lo cual implica valorar nuestras necesidades reales de desarrollo y convivencia con otros seres y con la naturaleza. ✚

* Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH

Bibliografía

- Galicia, Efraín S., “Las caras del ozono”, en *¿Cómo ves? Revista de Divulgación de la Ciencia de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, UNAM, año 18, núm. 210, mayo de 2016.
- González González, Derly y Ernesto Márquez Nerey, *Cambio climático global, México*, Conaculta/ADN (Viaje al Centro de la Ciencia), 2008.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia, *Programa de Prevención de Desastres en Materia de Patrimonio Cultural*, México, INAH, 2000.
- Murray Tortarolo, Guillermo N. y Guillermo Murray Prisant, “Cambio climático: treinta años de investigaciones”, en *¿Cómo ves? Revista de Divulgación de la Ciencia de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, UNAM, año 16, núm. 182, enero de 2014, pp. 30-33.
- Rivera Ávila, Miguel Ángel, *Cambio climático*, México, Conaculta (Tercer Milenio), 1999.

Documentos consultados en internet

- http://www.cinu.org.mx/temas/des_sost/conf.htm#johanesburgo
- http://www.cinu.org.mx/temas/des_sost/programa21.htm
- http://www.cinu.mx/minisitio/madre_tierra/MEDSE-Morales-es.pdf
- centromariomolina.org/wp-content/uploads/2015/12/Articulo_DrMolina_dic15_Universal.pdf
- <http://www.diputados.gob.mx/bibliot/publica/inveyana/polisoc/harver/capitulo5.htm>
- <http://www.normateca.inah.gob.mx/?p=2677>
- <http://www.normateca.inah.gob.mx/?p=405>
- <http://www.previnah.inah.gob.mx>
- Página web del Vaticano [http://w2.vatican.va/content/francesco/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_encyclica-laudato-si.html].
- Portal de la Labor del Sistema de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático. Un Nuevo Pacto Mundial [<http://www.un.org/climatechange/es/hacia-un-acuerdo-sobre-el-clima/>].
- Programa de Mejoramiento del Aire zmwv 2002-2010* [<http://www2.inecc.gob.mx/publicaciones/libros/394/cap1.pdf>].
- <http://rio20.net/propuestas/declaracion-universal-de-los-derechos-de-la-madre-tierra/>
- http://www.semarnat.gob.mx/archivosanteriores/informacionambiental/documentos/06_otras/ENCC.pdf
- <http://unfccc.int/resource/docs/2015/cop21/spa/109s.pdf>



Vista del volcán Iztaccíhuatl desde la zona del Ajusco, 23 de enero de 2015 **Fotografía** © María Bertha Peña Tenorio



Vista del volcán Iztaccíhuatl desde la zona del Ajusco, 25 de noviembre de 2015 **Fotografía** © María Bertha Peña Tenorio

Panteón de San Fernando: 10 años como espacio museístico a cielo abierto

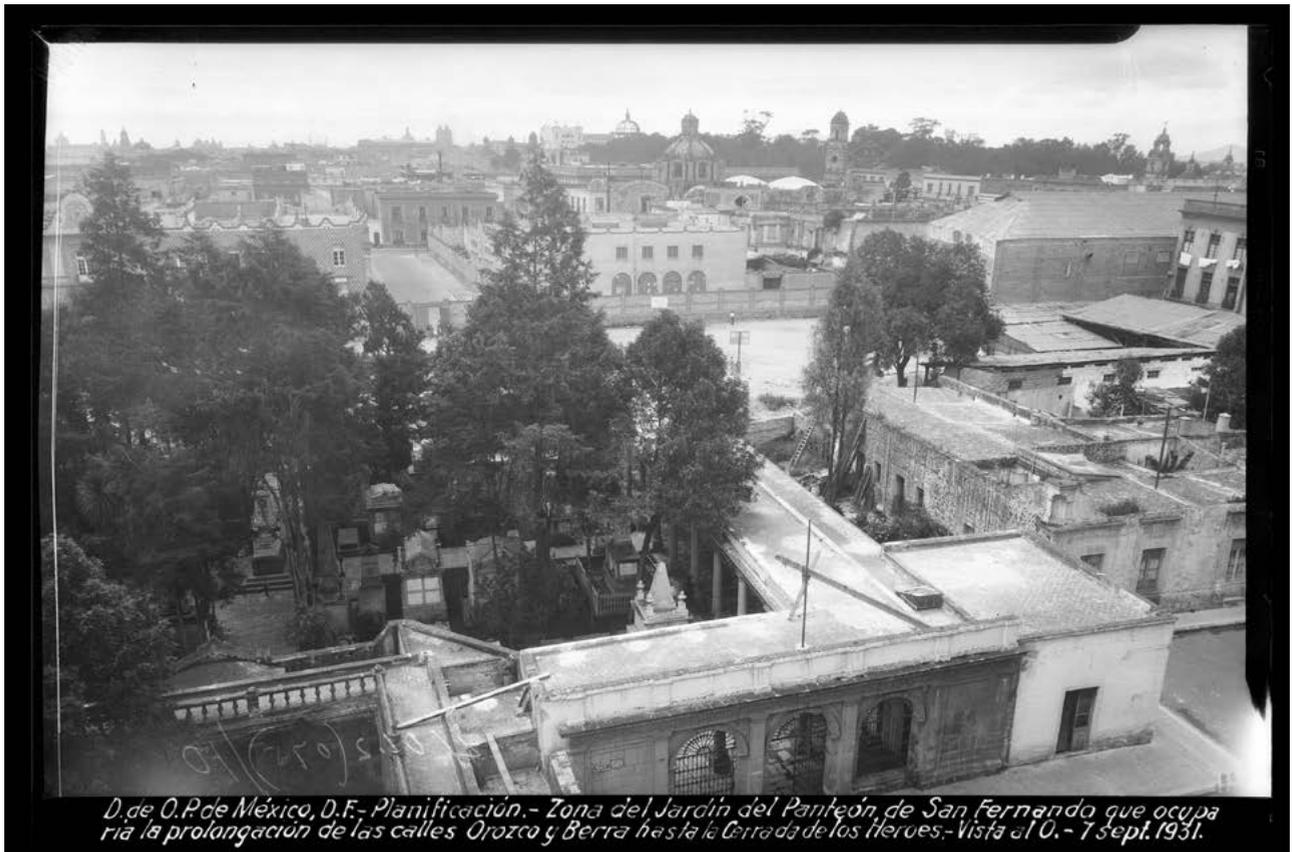
Gloria Falcón Martínez*¹

¡Cuántas veces en ese triste y silencioso rincón de nuestra bulliciosa Capital [...] mi imaginación delirante ha creído ver flotar las sombras de personajes allí inhumados, cuyos nombres cubren numerosas páginas de los Anales Mexicanos, y que fueron actores en días de luchas, de terribles luchas que precedieron a la firme consolidación de nuestras instituciones!

JESÚS GALINDO Y VILLA, *Anales del Museo Nacional*, 1907



Ceremonia a Juárez en el Panteón de San Fernando, 18 de julio de 1943 **Fotografía** © Museo Archivo de la Fotografía, Ciudad de México, 001255-001



Prolongación de la calle Orozco y Berra, 27 de agosto de 1931 **Fotografía** © Museo Archivo de la Fotografía, Ciudad de México, 002225-001

EL CEMENTERIO COMO MUSEO EN EL MUNDO

La definición de un museo como una máquina de mirar se aplicó en un inicio a los museos de arte y de ciencias. Sin embargo, en el caso de los cementerios la definición resulta particularmente eficaz, ya que son muchos los ejemplos de panteones que se han “revitalizado” al ser transformados en museos de sitio a lo largo y ancho del mundo. Se podría argumentar que los camposantos, desde un principio, han sido diseñados como espacios de memoria para los seres queridos, y se estará en lo cierto; sin embargo, lo particular de los cementerios-museo es que, organizados como museo, constituyen un medio para fortalecer la memoria colectiva, la identidad, los valores estéticos, éticos e identitarios de una sociedad.

En diversas ciudades del mundo los cientos de miles de visitantes que reciben estos espacios lo hacen por diversos motivos, como apreciar el arte funerario, disfrutar de los espacios abiertos, rememorar algún periodo histórico en particular, y prácticamente en todos la constante es una suerte de culto a los antepasados; es decir, la visita a personajes que forman parte del relato de la historia política, artística o religiosa de un sitio determinado. No pocos de ellos son visita obligada en los recorridos turísticos, como es el caso del cementerio de Highgate, en Londres, donde se disfruta de una

atmósfera neogótica y victoriana mientras se visitan las tumbas de Karl Marx, George Elliot o Virginia Wolf. Otro ejemplo de museo donde la visita a personajes que han sido emblemáticos de la cultura occidental es una de las motivaciones principales es el cementerio parisiense de Père Lachaise, donde descansan los restos de Jim Morrison, Oscar Wilde y Eugène Delacroix. En Buenos Aires, Argentina, está el cementerio de La Recoleta, que además de ser el primer camposanto público es un espacio de memoria para personajes como María Eva Duarte de Perón y Adolfo Bioy Casares.

Los cementerios-museo muestran las aspiraciones y preocupaciones de sociedades determinadas. Así, por ejemplo, dentro de esta categoría museística están el Cementerio Nacional de Arlington, Virginia, Estados Unidos, que es el panteón militar más famoso del mundo, donde se encuentran enterrados veteranos de todas las guerras que ha emprendido ese país. Ahí se destaca la monótona uniformidad de las tumbas, y el acento se pone en las guerras libradas por el pueblo estadounidense y que forman parte de su relato histórico. Otro caso es el cementerio estadounidense de Normandía en Colleville, Francia, donde se recuerda a los soldados de esa nación que perecieron durante el Día D, pero fundamentalmente es un memorial para señalar que

la participación de Estados Unidos resultó definitiva en el desenlace de la Segunda Guerra Mundial.

Vale la pena mencionar que estos cementerios-museo no sólo fomentan el conocimiento y la reflexión sobre la historia, los valores culturales y las aspiraciones de las sociedades, sino que también son depositarios de obras artísticas aplicadas a la parafernalia funeraria. Algunos ejemplos son la Necrópolis Cristóbal Colón de La Habana, considerada un monumento nacional de Cuba y donde se aprecia una gran variedad de obras escultóricas y arquitectónicas, como son las recreaciones a escala de las mansiones de la elite del siglo XIX.

Dos ejemplos de cementerios-museo inscritos en la lista de patrimonio cultural de la humanidad de la UNESCO son el de Novodévishi, en Moscú, inscrito en 2004, y el Skogskyrkogarden, en la provincia de Estocolmo, inscrito en 1994. El primero forma parte de un conjunto conventual que guarda testimonio de diferentes etapas de la arquitectura desde el si-

glo XVI, mientras que el Skogskyrkogarden es considerado una obra de diseño de principios del siglo XX en sí mismo, donde los arquitectos Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz fusionaron los elementos arquitectónicos con la vegetación, aprovechando los accidentes del terreno. Hasta aquí unos ejemplos de un listado que podría continuar largamente.

MUSEO PANTEÓN DE SAN FERNANDO: LOS RITUALES DE LA MEMORIA

En nuestro país contamos con varios cementerios-museo, como es el Panteón Inglés en el pueblo mágico de Real del Monte, Hidalgo, o el Panteón de Belén, en el Centro Histórico de Guadalajara. Con todo, constituyen una minoría dentro de la amplia gama de museos que existen a lo largo y ancho de nuestro territorio. En la Ciudad de México, una de las megalópolis más grandes del mundo, sólo contamos con dos museos que han sido declarados “museos de sitio”. El Panteón Museo del Tepeyac, ubicado en el perímetro de la Basílica de Guadalupe, y el Museo Panteón de San Fernando.



Ceremonia a Juárez en el Panteón de San Fernando, 18 de julio de 1943 **Fotografía** © Museo Archivo de la Fotografía, Ciudad de México, 001255-002



Ceremonia en el Panteón de San Fernando, 5 de mayo de 1938. La señorita América López recita el poema *A Zaragoza* **Fotografía** © Museo Archivo de la Fotografía, Ciudad de México, 005976-001

En algunas crónicas del siglo XIX las referencias sobre la ubicación del Panteón de San Fernando son las siguientes: al costado oriente del templo del Colegio Apostólico de San Fernando, al poniente del Hospital de San Hipólito, sobre la antigua calzada de Tlacopan, frente al acueducto de Santa Fe, que pasa al centro de la calzada. Si se quisiera que un hipotético visitante contemporáneo lo ubicara, le tendríamos que señalar que se encuentra en un barrio centenario que es la colonia Guerrero; que su entrada principal es en el número 17 de la Plaza de San Fernando; que puede llegar en Metro, desde la estación Hidalgo, o bien en Metrobús, desde la estación Mina. Sólo con estas señas como referencia los posibles visitantes alcanzarían percibir que se trata de un sitio lleno de historia, ya que es el único panteón civil de la vieja Ciudad de México que sobrevive desde el siglo XIX, a pesar de las grandes alteraciones y cambios de uso de suelo que ha sufrido el entorno.

Aunque la historia del sitio se remonta al siglo XVIII, podemos decir que el Panteón de San Fernando es un pedazo del siglo XIX, de la modernidad del siglo XXI, que además destaca por ser un sitio donde fueron enterrados gran parte de los representantes del *boom* liberal, tanto político como literario, que contribuyó a la construcción de nuestra nación. Y posiblemente el hecho de que hayan sido enterrados allí personajes como Vicente Guerrero, Ignacio Comonfort, Benito Juárez, Miguel Miramón e Ignacio Zaragoza impidió que, en diferentes periodos, se destruyera el sitio para darle un nuevo uso. En su momento Jesús Galindo y Villa y José Manuel Villalpando dedicaron sus esfuerzos a generar conciencia acerca del valor histórico de este sitio.

En origen, el panteón pertenecía al Colegio Apostólico de San Fernando, del que sólo sobreviven el templo y el cementerio, que se comenzó a construir en 1832 y donde eran enterrados los hermanos de la orden, a la vez que constituía una fuente de ingresos, porque también era el más costoso de la ciudad. Con las Leyes de Reforma del 31 de julio de 1859, los cementerios administrados por la Iglesia pasaron a manos del gobierno y San Fernando fue declarado Panteón de los Hombres Ilustres en 1860, lo cual lo convirtió en un panteón civil muy solicitado por las clases pudientes. El registro más antiguo en el libro de defunciones del panteón es el de Guadalupe Garmendía, con fecha del 31 de agosto de 1833, mientras que el último entierro oficial fue el de Benito Juárez, en 1872.

En una de sus acepciones, “panteón” denomina a un conjunto de divinidades de una religión o de un pueblo. De acuerdo con esto, podemos subrayar el hecho de que durante décadas San Fernando congregó a una parte significativa de los héroes nacionales y ha sido un espacio ritual de veneración de la narrativa épica. Durante el Porfiriato, y hasta mediados del siglo XX, el sitio fue el centro obligado de cere-

monias donde no faltaban las ofrendas florales, declamaciones, discursos, así como reuniones de ex combatientes de las batallas del 5 de Mayo y de la Intervención estadounidense. En las páginas del periódico *Excelsior* del 6 de mayo de 1938 se lee la siguiente crónica:

La épica jornada del 5 de mayo de 1862 en la que tropas republicanas se cubrieron de gloria al derrotar al ejército francés, fue conmemorada ayer, con todo entusiasmo en el Distrito Federal [...] se efectuaron homenajes en los cementerios de San Fernando y Civil, ante la tumba de los vencedores en aquella gloriosa batalla, general Ignacio M. Zaragoza y Miguel Negrete.

El primer acto, en San Fernando, empezó a las diez horas presidido por el oficial mayor del Departamento Central, general Marciano González y el licenciado Rubén Gómez Esqueda, jefe de Actividades Cívico-Sociales de la propia dependencia. Asistieron además los veteranos de la República con su vieja bandera del 67, a la que hizo guardia la Compañía de Transmisiones Militares.

Después de que la banda de música de caballería ejecutó la Marcha Heroica de Saint Saens, el general González, viejo revolucionario también, abordó la tribuna para pronunciar un discurso, en el que dijo, en homenaje a Zaragoza, que la Historia, despertando de su marasmo, agigantaba la silueta gloriosa de nuestros héroes: a los que deben de entonarse himnos de gratitud porque con su sacrificio, con sus hechos, simbolizan la libertad. Luego se refirió a los falsos caudillos, a los que no debían cantarse mentidas victorias, porque no eran paladines de causas justas, y porque los serviles les habían aureolado con hipotéticas victorias; invocó al pueblo generoso y noble que sabía y sentía quiénes eran sus verdaderos libertadores; se refirió a los hombres predestinados a encarnar la libertad de una nación, y dijo que los héroes nacionales eran como Cuauhtémoc, que con valor indómito y bravío peleó por los derechos de su pueblo y luego supo, estoicamente, sin lanzar una sola queja, sufrir el tormento ignominioso y cruel a que el conquistador lo sujetó [...]

En el artículo citado se termina afirmando que la “Historia augusta”, con olímpica serenidad, ha sabido recoger esta epopeya gloriosa del 5 de mayo de 1862, consagrándola en sus páginas, y que por eso “la conciencia nacional hacía honor a su pasado”.

La señorita América López recitó un poema intitulado “A Zaragoza”; y como no habló ningún representante de la Defensa Nacional, el licenciado Gómez Esqueda exaltó también a los héroes de la batalla de Puebla, generales Zaragoza y Negrete. Por último, después de entonarse el Himno Nacional, fueron depositados al pie del monumento del general Zaragoza numerosas ofrendas florales e hicieron guardias de honor los veteranos de las guerras de Reforma e Intervención.



Los Personajes más Destacados



En 1860, el Ayuntamiento de la ciudad, tomando en consideración a los personajes que habían sido sepultados en este espacio, lo declaró Panteón de Hombres Ilustres. Desde esa fecha y hasta 1872 recibió los restos de hombres y mujeres que se habían destacado en la vida política del país. Aquí reposan varios presidentes de la República tanto liberales como conservadores; el más importante sin duda es Benito Juárez que ocupó la primera magistratura entre 1857 y 1872; Vicente Guerrero; 1829; Anastasio Bustamante; 1830-32, 1837-41; José Joaquín de Herrera; 1844-45, 1848, y 1848-51; Manuel María Lombardini; 1853; Martín Carrera; 1859-1860. Asimismo, aquí descansan varios de los liberales más sobresalientes como Mariano Otero, Francisco Zateo, Miguel Lerdo de Tejada, José María Lafragua, José María Arteaga, Manuel Ruiz y Mariano Riva Palacio.

Entre los militares más distinguidos que lucharon ya sea contra la invasión de Estados Unidos en 1847, la Guerra de Reforma o la invasión francesa se encuentran Santiago Xicoténcatl, Leandro Valle e Ignacio Zaragoza del ala liberal y Tomás Mejía que peleó al lado de Maximiliano. Entre los intelectuales y artistas connotados ya en los historiadores Anastasio Zerecero y Carlos María de Bustamante,

además de Francisco González Bocanegra autor de la letra del Himno Nacional. Algunas mujeres notables como Margarita Maza de Juárez, Rafaela Padilla, esposa de Ignacio Zaragoza y Dolores Guerrero de Riva Palacio, hija de Vicente Guerrero y consorte de Mariano Riva Palacio aquí están sepultadas.

En 1871 el panteón se encontraba prácticamente a la mitad de su capacidad y se pensaba ampliarlo. Sin embargo, un decreto del presidente Juárez ordenó la clausura de todos los cementerios que se hallaran dentro de los límites de la ciudad. Durante el Porfiriato se planeó construir un Panteón Nacional a espaldas de San Fernando, en la actual calle de Héroes, que tomó su nombre de este proyecto.

Parecía que el Panteón Nacional sería terminado con éxito, pero la Revolución impidió la conclusión del mismo. En 1935, San Fernando fue declarado monumento histórico por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y en 1968 fue restaurado en su totalidad. El 31 de mayo de 2006, el gobierno de la ciudad lo convirtió en museo de sitio con el objeto de enriquecer la conciencia cívica de los mexicanos.

Cédula en el Panteón Museo de San Fernando Fotografía © Gloria Falcón



Escultura realizada por Juan y Manuel Islas que muestra a *La patria dolorida por la muerte de Juárez*, inaugurada en 1880. Contrasta con la sobriedad de la mayor parte de los monumentos mortuarios **Fotografía** © Gloria Falcón



El discurso, con un estilo que intentaba replicar los efectos sonoros de los poetas modernistas del siglo XIX, exaltaba el sacrificio de los héroes de la batalla y los equiparaba a Cuauhtémoc, quien se opuso a los invasores. El orador no olvidó recalcar que esos sacrificios fueron necesarios para generar una conciencia nacional que en ese momento hacía honor a su pasado.

Tal vez la obra emblemática de este lugar de memoria histórica sea la escultura de la tumba de Juárez, realizada por los artistas Juan y Manuel Islas. En un interesante ensayo Verónica Zárate (2003: 426) relata lo siguiente:

No pasó mucho tiempo después del fallecimiento de Benito Juárez para que se le rindiera un homenaje. La primera escultura que se le erigió fue precisamente en su tumba en el Panteón de San Fernando. Para tal efecto, se lanzó una convocatoria el 8 de mayo de 1873. [...] Dicho monumento fue inaugurado en 1880.

La escultura es una alegoría de la patria dolorida que sostiene en su regazo el cadáver de Juárez; el dramatismo de la representación contrasta con la sobriedad del resto de las tumbas. También podemos decir que este panteón es un jardín de



Exposición de fotografías en las rejas del Panteón de San Fernando, 20 de abril de 2016
Fotografía © Gloria Falcón

símbolos y que en su mayoría no son imágenes católicas, como ángeles, vírgenes y crucifijos. Los elementos que acompañan a gran parte de los sepulcros nos hablan de la pertenencia; de quiénes yacen ahí sepultados; de las logias masónicas. Por ejemplo, obeliscos rotos, urnas incensarias, sarcófagos cubiertos por paños, antorchas invertidas, clepsidras y columnas.

UN MUSEO QUE VA MÁS ALLÁ DE LA FIGURA DE JUÁREZ

El 20 de abril del año en curso, Rodrigo Callejas, encargado del área de servicios educativos del museo y en ese momento prácticamente el único responsable del sitio, a pesar de todas sus ocupaciones accedió amablemente a una entrevista, de la cual destaco lo siguiente:

GLORIA FALCÓN El 18 de julio serán 10 años que el espacio se hizo museo, después de haber sido prácticamente abandonado casi por 100 años desde que se cerró en 1871. Al día de hoy, ¿consideras que San Fernando es mucho más que un memorial de los héroes liberales? ¿Es un espacio que propicia varias lecturas?

RODRIGO CALLEJAS Sí, porque eso es lo que le da un sentido a este lugar en particular. El sitio tiene un fuerte valor histórico, enorme. Éste no debe verse como el museo de Benito Juárez ni como el museo de la tumba de Benito Juárez. Mucha gente nada más viene, ve la tumba de Benito Juárez y se va. No ve más del espacio, lo que guarda este lugar.

Yo siempre se los digo a los [...] que damos visitas guiadas: este lugar es como el espectro de la luz, hay muchos tipos de rayos de luz (gama, UV, infrarrojo), pero nosotros sólo vemos, a simple vista, una gama muy pequeña. Pero nosotros somos una especie de lente que le permite a las personas ver esta diversa gama. ¿Cómo? Pues haciendo una investigación de todo lo que nos pueden decir estas tumbas y compartiéndolo con la gente. Y mira que sí: se van del lugar con una idea diferente.

GF ¿De qué nos habla, aparte de ser un “centro de peregrinación” para ver a Benito Juárez? ¿Qué otros mensajes, qué otros elementos de memoria se guardan en este lugar?

RC Pues mira, justamente para eso nos han servido mucho las visitas guiadas caracterizadas. Las hacemos basadas en un eje temático. Entonces, algo muy curioso fue cuando yo estaba haciendo mi trabajo de titulación. Investigando me di cuenta de que muchas de las personas aquí enterradas estaban vinculadas con el mundo de las bibliotecas en el siglo XIX y de las letras en general. Entonces dije: “¿Y por qué no hacemos un guión basado en el mundo de las letras en el siglo XIX?” Así es como surgió la visita guiada “Del impresor”, que se ofreció todo el año pasado. Entonces hablaba sobre Francisco Zarco, sobre Juan de la Granja; me iba con José María Lafragua; también hablaba un poco de Concepción Lombardo con esta idea



Visitantes que llegaron por su cuenta a explorar el Museo Panteón de San Fernando, 20 de abril de 2016 **Fotografía** © Gloria Falcón

de la mujer, la educación y el libro que ella escribió. También con esta idea de la educación me refería al primer director de la Escuela Nacional de Medicina, que está enterrado aquí, de cómo fue cambiando esta idea de educación en la Nueva España y ya en el siglo XIX, con estas escuelas, la idea de la profesionalización. Tuvimos también el guión de “Un militar”, y tuvimos el de “La plañidera”.

GF Y ¿de qué hablaban en el guión del militar?

RC Nos enfocábamos en la vida bélica de la ciudad en el siglo XIX, porque aquí también tenemos muchos militares enterrados. Ésa es una manera de explotar todo lo que nos puede dar este lugar: investigas nombres, investigas las costumbres. Eso es lo rico de este lugar: conocer las costumbres de las personas del siglo XIX, no sólo funerarias, sino en otros aspectos, y eso es lo queremos dar a conocer a las personas.

GF Y tú, ¿qué le dirías a los visitantes? ¿Por qué es importante saber del siglo XIX y las costumbres?

RC Porque nos da esta perspectiva, justamente esta perspectiva de cómo ha ido cambiando la ciudad, cómo ha ido cambiando el ser humano. Algo que le decimos mucho a las personas en las visitas guiadas es sobre la importancia de resguardar este lugar y que, si bien la muerte siempre ha sido la misma a lo largo de la historia, no siempre se ha visto con los mismo ojos: no era lo mismo morir en la Nueva España que morir en el siglo XIX o morir ahora. Eso es lo que tratamos de mostrar.

GF ¿Qué otras actividades desarrollan?

RC Tenemos talleres. Aquí sesiona el Seminario de la Muerte una vez al mes. Tenemos un ciclo de conferencias anual y ciclos de cine. En los ciclos de cine mensuales se debate sobre un tema en particular. En marzo el tema fue la imagen de la mujer en el cine. Ahora, en abril, hicimos uno sobre los derechos de los niños y cómo han cambiado las interpretaciones. Empezamos con *Los olvidados* de Buñuel y terminamos con *Willy Wonka y la fábrica de chocolates*. Es interesante hacer un debate de la distancia que hay en la necesidad de protección a la infancia y los niños malcriados, por decirlo de alguna manera.

Callejas también me comentó que en los últimos años han trabajado intensamente con los vecinos de la colonia Guerrero. Uno de los resultados es la exposición de fotografía sobre el terremoto de 1985 que exhiben en las rejas del panteón, con material aportado por personas del barrio. Esto nos habla acerca de cómo un barrio con una fuerte tradición como la colonia Guerrero asume ese espacio como una parte importante de su identidad, resignificando una vez más ese emblemático sitio para futuras generaciones ✦

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

Nota

¹ Agradezco a Eduardo Ancira, investigador del acervo fotográfico del Museo Archivo de la Fotografía de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, por su ayuda en la búsqueda de las fotografías, y a Rodrigo Callejas por concederme la entrevista y compartir sus experiencias.

Bibliografía

Ceja Pérez, Héctor Enrique, “Siglos de historia y de olvido. Panteón de San Fernando”, tesis de licenciatura en historia, México, FES Acatlán-UNAM, 2008.

“Como fue conmemorada la batalla del 5 de mayo en esta ciudad”, en *Excélsior*, 2ª sección, 6 de mayo de 1938, p. 6.

Galindo y Villa, Jesús, “El panteón de San Fernando y el futuro Panteón Nacional”, en *Anales del Museo Nacional*, 2ª época, t. IV, México, 1907, en línea [<https://revisitas.inah.gob.mx/index.php/analessegunda/articulo/view/1959/5665>].

Subdirección de Cultura en Iztacalco, “Tres panteones de la Ciudad de México”, en línea [http://www.iztacalco.df.gob.mx/portal/imagenes/cultura/monografia_temas_actualiz/ARTICULOS_CULTURALES/panteones.pdf].

Villalpando, José Manuel, *El Panteón de San Fernando*, México, Porrúa, 1981.

Zárate Toscano, Verónica, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX”, en *Historia Mexicana*, vol. LIII, núm. 2, octubre-diciembre de 2003.



En San Fernando fueron enterrados militares, empresarios, hombres de letras, políticos y de ciencias. Este monumento, inaugurado el 5 de noviembre de 1967, está dedicado a Juan de la Granja, quien instaló el primer telégrafo electromagnético en México
Fotografía © Gloria Falcón

50 años de restauración en Churubusco

María Bertha Peña Tenorio*

En 1966 don Manuel del Castillo Negrete logró que el Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH tuviera un espacio de trabajo donde se instalaron talleres de restauración, laboratorios, espacios para oficinas y aulas donde especialistas extranjeros impartirían cursos de restauración. El 28 de enero del mismo año se concretaron las gestiones del convenio entre México y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), con lo cual se inauguró el Centro de Estudios para la Conservación “Paul Coremans”, con la presencia de Agustín Yáñez, entonces secretario de Educación Pública.

Desde la fundación del INAH, el 3 de febrero de 1939, la tarea de conservar y restaurar el patrimonio cultural estaba contemplada como una de sus funciones más importantes, como lo constata la Ley Orgánica del INAH, promulgada el 31 de diciembre de 1938. Sin embargo, en las primeras décadas de vida de la institución no se estableció un área específica que dirigiera y regulara las actividades de restauración. En cambio, existieron talleres ligados a proyectos arqueológicos, monumentos, museos, archivos, bibliotecas y otras dependencias que atendían los problemas de conservación y restauración de los bienes culturales resguardados. Entre los ejemplos más notables podemos mencionar el taller de pintura mural que desde 1939 funcionaba en Teotihuacán; el taller de documentos gráficos a cargo de Juan Almela Melia, de 1943, y el taller conocido como Departamento de Restauración del Departamento de Prehistoria, donde el ingeniero Luis Torres Montes trabajaba materiales provenientes de excavaciones arqueológicas. Los criterios de intervención que se aplicaban allí dependían tanto del tipo de los bienes culturales como de la formación profesional de los especialistas que los conservaban.

En 1961 el entonces director del INAH, el médico y antropólogo físico Eusebio Dávalos, creó el Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Cultural, instalado en el ex convento de Culhuacán, y nombró a Manuel del Castillo Negrete como su director. En Culhuacán se estableció un taller para restaurar las pinturas murales del ex convento con la presencia de especialistas italianos. Un tiempo después el Departamento de Restauración se reubicó en el ex convento de El Carmen, y en 1966 se instaló de manera definitiva en el ex convento de Churubusco.

Durante la gestión de don Manuel del Castillo se sentaron las bases para que el trabajo de restauración alcanzara un nivel

profesional, sustentado en el conocimiento de la obra a restaurarse, y se incorporaron estudios físico-químicos para conocer tanto los materiales como las técnicas empleadas. Además se registraron los deterioros y se analizaron sus causas, se sustentaron y registraron todas las intervenciones, y se aplicaron los criterios de restauración aprobados a nivel mundial. Los restauradores y el personal técnico del INAH, junto con becarios latinoamericanos, se prepararon en aspectos teóricos y técnicos de la restauración con los especialistas que impartían clases en el Centro de Estudios para la Conservación “Paul Coremans”. Manuel del Castillo Negrete dirigía ambas entidades administrativas.

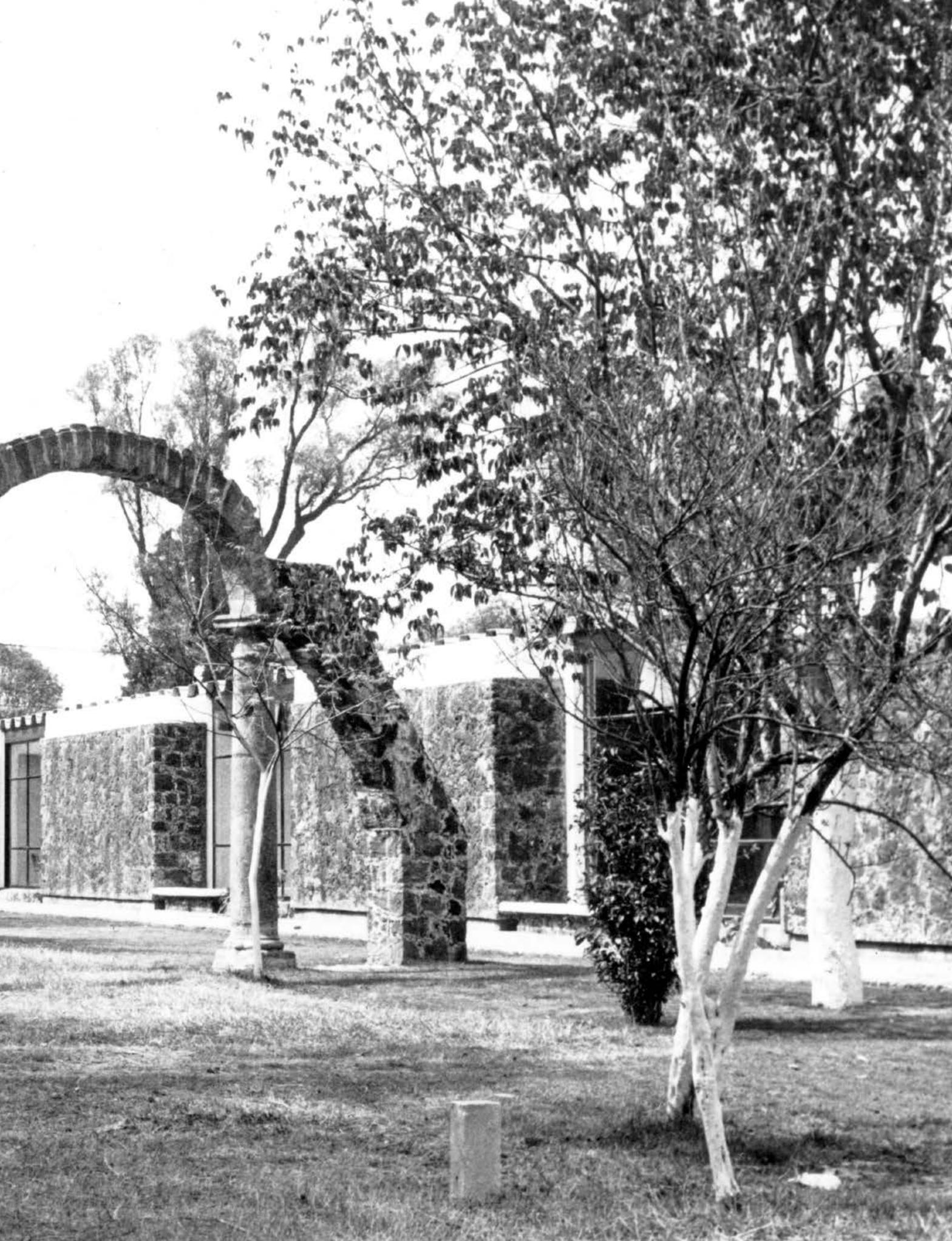
En 1968 se creó la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), la primera en el mundo para formar licenciados en restauración, que sentó las bases para la formación de profesionales en museografía.

Por acuerdo entre el gobierno de México y la Secretaría General de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), en 1970 se creó el Centro Interamericano de Restauración, el cual funcionaba en las mismas instalaciones y bajo la misma dirección. Al conjunto de unidades dedicadas a la restauración de bienes culturales y a la docencia se le conocía de manera coloquial como Centro Churubusco. En 1978 finalizó el convenio con la UNESCO, el cual no se renovó, si bien se mantuvieron las relaciones diplomáticas y la comunicación profesional respecto al campo de la restauración.

Antes de finalizar la década de 1970 la ENCRYM obtuvo el registro como institución de educación superior por parte de la SEP. Así se comenzaron a titular los primeros licenciados en restauración, en tanto que el reconocimiento profesional se fue ganando con el trabajo de restauradores técnicos y profesionales que participaban de manera colegiada con investigadores y arquitectos en proyectos arqueológicos, históricos, así como en museos, bibliotecas y archivos. El área empezó a ocupar espacios de decisión en la conservación y protección del patrimonio cultural.

En 1980 el Departamento de Restauración obtuvo el rango de Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural. Dos años después, el director del INAH separó en definitiva la administración de la dirección de la escuela, aunque ambas continuaron bajo el mismo techo. Muy cerca del cambio de siglo la escuela se mudó a un terreno localizado frente al ex convento de Churubusco, donde se ubica en la actualidad.





En 1993 la Dirección de Restauración alcanzó la jerarquía de Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural. Con este nivel administrativo, Luciano Cedillo Álvarez, su entonces coordinador, fortaleció junto con su equipo las conexiones profesionales con otras áreas del INAH en una escala de paridad. Con esto se logró un trabajo interdisciplinario que permitió una respuesta integral a los problemas de conservación del patrimonio. Se establecieron nuevas estrategias de protección del patrimonio, involucrando a diferentes grupos sociales; se impulsaron y priorizaron acciones de conservación preventiva. El personal de restauración fue preparado para organizar cursos de capacitación en el tema y se incurrió en nuevos campos como el de la prevención en zonas de riesgos. Asimismo se crearon documentos normativos para proteger y conservar el patrimonio cultural. A los licenciados en restauración se les dieron facilidades para estudiar doctorados en universidades europeas, y se apoyaron investigaciones para experimentar con nuevos materiales y con técnicas para conservar los diferentes materiales que componen los bienes culturales.

El área de conservación-restauración cumple 50 años de estancia en el ex convento de Churubusco: la especialidad cuenta con más personas preparadas como restauradores, de

manera que se amplía y fortalece el ámbito de competencia en beneficio de la protección y conservación del patrimonio cultural. Nos congratulamos con esto ✚

* Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH

Bibliografía

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", página web [www.encyrm.edu.mx/index.php/acerca-de/presentacion].

Espinosa Chávez, Agustín, "La restauración. Aspectos teóricos e históricos", tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", 1981.

Expediente ex convento de Culhuacán, México, Archivo de la CNCNP.

Informes de gestión del área de restauración.

Olivé Negrete, Julio César y Augusto Urteaga Castro-Pozo (coords.), INAH, *una historia*, México, INAH (Divulgación, Historia), 1988.

Olivé Negrete, Julio César y Bolfy Cottom (coords.), INAH, *una historia. I. Antecedentes, organización, funcionamiento y servicios*, 3ª ed., México, INAH, 2003.

Peña Tenorio, María Bertha, "El área de conservación-restauración en el INAH", conferencia presentada en el Curso de Inducción al Instituto Nacional de Antropología e Historia para la Rama de Restauración, con sede en la ENCRYM, 20-24 de agosto de 2012.



Arriba Arcos del Jardín de la CNCNP, ex convento de Churubusco, mayo de 2016 **Fotografía** © Bertha Peña Tenorio
Páginas 56-57 Churubusco, D.F. Arcos en patio, febrero de 1966 **Fotografía** © M. Carballo, Fototeca de la CNCNP

Noticias del Centro de Investigación, Documentación e Información Museológica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones

Alejandro Sabido Sánchez Juárez*

Por medio de estas líneas el equipo del Centro de Investigación, Documentación e Información Museológica (CIDIM) de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME) invitamos a la comunidad de profesionales de museos a conocer algunos de los cambios desarrollados en los últimos años en este centro y los convocamos a realizar un trabajo conjunto hacia esa memoria compartida que tanto necesitamos.

En años no tan lejanos hemos atestiguado una serie de fenómenos que dan cuenta de algunas problemáticas en el campo de los museos: una voluntad productiva que parte de los referentes inmediatos y carece de una perspectiva histórica; acciones puntuales en que se exploran respuestas aisladas sin considerar los desplazamientos simultáneos ocurridos en el campo; adecuaciones a partir de modelos en boga que reproducen soluciones exitosas, sin considerar las necesidades, contextos y procesos en que abrevan tales respuestas. Todos éstos son síntomas de una desconexión temporal, social y profesional.

Sabemos que el trabajo de documentar, sistematizar y articular los elementos a partir de los cuales tiene lugar una memoria común es uno de los grandes pendientes del campo museal.

De la misma forma, los asideros teóricos para la técnica y la práctica museales suelen ser difíciles de encontrar, están desarticulados o se constituyen en reproducciones de una línea hegemónica con mejores canales de distribución.

* CIDIM, Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

Por eso el CIDIM, tal como lo concibió Felipe Lacouture (1995), conserva el objetivo de “reunir sistemáticamente, con criterio científico, documentos relacionados con la gestión y el desarrollo del pensamiento y prácticas del trabajo en los museos y constituirse en un centro de difusión e intercambio entre los especialistas, en un contexto rico en experiencias museológicas”.

El trabajo llevado a cabo en estos últimos años ha pasado por tres grandes líneas: una transformación integral de las condiciones materiales en las que se encuentra el acervo documental; un ajuste en la forma en que venía operando el centro para atender de mejor manera las necesidades de la comunidad museal y, por último, una plataforma digital que permita una mayor accesibilidad y circulación de materiales para la investigación, la sistematización de procesos y el trabajo práctico.

A continuación se hace una breve descripción de estas líneas de trabajo.

A) ORDENAMIENTO FÍSICO DEL ACERVO

Tras una mudanza problemática a sus instalaciones actuales, el acervo permanecía hacinado en cajas de cartón, con sólo una fracción de los fondos bibliográficos distribuidos en muebles que fueron rescatados y adaptados.

Con el apoyo de la CNME estas condiciones han sido atendidas de modo paulatino, al punto que hoy todo el material se encuentra disponible y con una distribución topológica más adecuada para la diversidad de formatos y soportes del acervo, y con un mobiliario más acorde para la conservación de los mismos.

Éste es un trabajo complejo que sigue en proceso. Hasta la fecha se ha liberado el material de más de 80 cajas y se han distribuido los libros y publicaciones periódicas en nuevos anaqueles, en tanto que los fondos documentales de guiones y proyectos de museos, así como de materiales audiovisuales y electrónicos, se concentraron en zonas específicas. Tam-

bién se mejoraron las condiciones ambientales con la colocación de ventilas y una distribución más racional del acervo en el espacio.

B) CAMBIOS OPERATIVOS

En estos años el CIDIM ha descansado en gran medida en el trabajo de Norma Chávez, pieza clave para la supervivencia y el sentido que ha tenido este centro y cuya trayectoria coincide con el nacimiento propio del mismo.

En este tiempo se han mantenido activas las tareas propias de la gestión del acervo: clasificación, registro, etiquetado y atención especializada a investigadores tanto con los fondos propios como los préstamos interbibliotecarios.

A estos trabajos se les ha sumado el incremento del acervo, el cual ha pasado de tener 3 344 libros a contar hoy con 4 267, así como con las publicaciones periódicas, que en este momento alcanzan las 1 626. Se ha procurado diversificar las escuelas de pensamiento representadas, así como tener una noción clara de los faltantes para programar un crecimiento que responda en forma adecuada a las posibilidades presupuestales y de gestión.

Una de las líneas más importantes, pero que requería contar con los elementos materiales mínimos, es la documentación de procesos, proyectos e investigaciones vinculadas con museos. Actualmente se está conformando un acervo con los materiales postulados para los premios INAH, y se está sistematizando el acervo de proyectos, guiones y carpetas para museos de nueva creación y reestructuraciones, además de la elaboración de una bibliografía de museología mexicana.

C) ESTRATEGIA DIGITAL

La última línea de trabajo es la construcción de un acervo digital que hoy por hoy cuenta con más de 35 000 registros, en los que se ha intensificado la exploración de perspectivas museológicas.



Aspecto del acervo en la biblioteca de las instalaciones de Aristos (2013), Centro de Investigación, Documentación e Información Museológica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones **Fotografía** © CIDIM-CNME-INAH



Aspecto del acervo después de su ordenamiento físico en las instalaciones de Aristos (2016), Centro de Investigación, Documentación e Información Museológica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones **Fotografía** © CIDIM-CNME-INAH

lógicas y museográficas nacionales e internacionales, así como un acervo con un fondo especializado en publicaciones periódicas, memorias de eventos académicos y publicaciones que poseen una vinculación directa con el quehacer museal.

Con este fondo digital se ha establecido un *blog* de documentación básica (documentacionmuseologica.wordpress.com), una plataforma de consulta –hasta el momento en versión piloto en las instalaciones del CIDIM, la cual ofrece la posibilidad de que se instale en los museos de la red INAH–, y se han producido algunas publicaciones digitales como las memorias académicas y técnicas de la CNME.

Para el equipo de trabajo que laboramos en el CIDIM, la información precedente no es más que una invitación para hacer uso de los servicios que ofrecemos y una solicitud para trabajar en conjunto en la conformación de una memoria común. A lo largo y ancho de una comunidad preocupada por la ocupación museal, sabemos de la existencia de textos, proyectos, memorias y documentos que dan cuenta de un quehacer diverso y complejo. Por eso los invitamos a que nos contacten y encontremos los medios idóneos para documentar estos materiales y los integremos al acervo del CIDIM.

El CIDIM se ubica en el Conjunto Aristos, Edificio C, primer piso, Av. de los Insurgentes Sur 421, colonia Hipódromo, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México. Teléfono: 4040 4300 Ext. 416349. Contacto: cidim_cnme@inah.gov.mx, norma_chavez@inah.gov.mx y alejandro_sabido@inah.gov.mx.

Bibliografía

CIDIM, *blog* [www.documentacionmuseologica.wordpress.com], México, CNME-INAH.

Lacouture, Felipe, *El Centro de Investigación, Documentación e Información Museológica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones*, folleto, México, CNME-INAH, 1995



60U Cornerstone Gardens Fotografía © Richard Barnes

Tributo a trabajadores inmigrantes. Cornerstone Gardens

Mario Schjetnan*

UBICACIÓN / LOCATION

Sonoma, California, Estados Unidos

ÁREA / AREA

100 m²

AÑO / YEAR

2004

Cornerstone Garden es un jardín temático diseñado por invitación, en el cual se hace un pequeño homenaje a los trabajadores inmigrantes que contribuyen a la producción, el mantenimiento y el enriquecimiento de la industria agrícola y el embellecimiento de jardines en el estado de California, Estados Unidos.

* Grupo de Diseño Urbano

Los inmigrantes se benefician de la oportunidad de trabajar en ese país, ya que con estas labores son capaces de mantenerse, ahorrar y enviar dinero a sus familiares en su nación de origen.

La entrada del jardín –o primer jardín– representa el desafío, la dura prueba, el peligro y la lucha por cruzar la frontera para entrar a Estados Unidos. La necesidad de emigrar proviene de la pobreza y la falta de oportunidades en sus propias comunidades.

En el segundo jardín –el central– se representan los campos de trabajo y se invita a los visitantes a que participen en forma activa en el proceso de la jardinería, la agricultura y el cuidado de los mismos, a fin de experimentar en cierta medida el esfuerzo que requiere atender las labores de la tierra.

El tercer y último jardín es un espacio íntimo con elementos que representan las raíces y los recuerdos que provienen de la inmigración: familias que se quedan, idioma, tradiciones y paisajes ✦



60 Cornerstone Gardens **Fotografía** © Richard Barnes



gdu Cornerstone Gardens **Fotografía** © Richard Barnes



“Small tribute to migrant workers”

The garden has three areas.

1. Entrance / wall / closed / small opening.
2. Main agricultural garden, as metaphor of working fields. Opportunities, work.
3. An intimate garden of remembrance, hope, tools.

1. Metal wall.

Symbolizes the metal wall at the border / Mexico / USA. As well horizontal groove inserted to the wall will give data of how many migrants try to pass it over and why?

2. Red plywood walls.

Many people have to cross illegally, many have died crossing over do desert working for a new opportunity.

3. Gavion rock wall.

Symbolizes strongness, stability, but aggressiveness. Agricultural implements having will invite visitors to garden the vegetal an feel what it is like work in field.

People may migrate, clean, sweep the floor.

4. Window opening.

Connects garden to water and to the immense vineyard beyond.

5. Vegetable parcels.

Cabbage, spinach, lettuce, carrot, etc.

6. Vineyard

Many migrants workers work in the local vineyards.

7. Bench.

To seat, a place to rest and think, reflect.

8. Existing water feature.

See number 4.

9. Patio / pot / plants.

Entrance to intimate garden with pots from mexican cans will hold fruits, orange, lemon trees, etc.

10. Mementos plaques.

Behind wire mesh various plaques with photographs from families in Mexico, landscapes, letters, miteaks, stories, mementos of workers, etc. The wall drops water in small droplets symbolizes tears or tranquility.

11. Virgin of Guadalupe.

Image inscribe in metal plaque, a metal sheet will hold candles.

12. Water

13. Deck.

14. Canvas.

Hanging canvas attached to gavion wall tension metal pots.



gdu
grupo de diseño urbano
Arq. Mario Schejter

gdu Cornerstone Gardens. Plan conceptual **Fotografía** © Richard Barnes

Criterios editoriales

ESPECIFICACIONES SOBRE LA COLABORACIÓN

GACETA DE MUSEOS es una revista impresa y electrónica elaborada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que busca contribuir a la divulgación de la investigación y la experiencia museológica en nuestro país. En ésta se fomenta el diálogo entre las diferentes disciplinas que intervienen en el proceso de creación de los espacios museísticos. La revista acepta trabajos inéditos producto de investigaciones académicas o basadas en experiencias del trabajo en los museos. Las colaboraciones enviadas o solicitadas serán sometidas a dictamen académico.

ESPECIFICACIONES DE EDICIÓN

Las colaboraciones se pueden presentar en los siguientes formatos:

Para todos los artículos, reseñas o foto del recuerdo: letra Arial en 12 puntos, interlineado sencillo, sin espacios anteriores ni posteriores, con 1 800 caracteres con espacios por cuartilla.

Artículo: extensión de entre 8 y 12 cuartillas, con entre 7 y 10 imágenes relacionadas con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Reseñas y noticias: extensión máxima de 2 cuartillas y 2 imágenes relacionadas con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Foto del recuerdo: extensión de 2 cuartillas y 1 imagen relacionada con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Todas las colaboraciones deberán cumplir con los siguientes requisitos:

ARTÍCULOS

- Incluir un *abstract* inicial de entre 7 y 10 renglones, con entre 5 y 7 palabras clave, a fin de anclarlos a la plataforma de Mediateca del INAH.
- Las notas bibliográficas dentro del texto se citarán entre paréntesis (Borges, 1994: 49).
- Las notas explicativas se incluirán a pie de página.
- Sólo la bibliografía citada se incluirá al final del texto.
- Las notas a pie de página deberán llevar una secuencia numérica e insertarse al final del texto con el siguiente formato:

Libros: Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

Artículos de libros y revistas: Graf Bernhard, "Estudios de visitantes en Alemania: métodos, casos", en *El museo del futuro, algunas perspectivas europeas*, México, UNAM, 1995, p. 80.

Páginas web: Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española*, en línea [<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>], consulta: 26 de febrero de 2010.

IMÁGENES

- Se imprimen en blanco y negro; sin embargo, solicitamos que las imágenes que tengan a color nos las envíen sin modificaciones para que nuestro fotógrafo las trabaje en selección de grises.
- Deben acompañarse de pie de foto, crédito fotográfico y colocación o número de inventario en el caso de archivos o fototecas.
- Deben presentarse como archivos independientes, por lo que no se aceptarán en archivos de Word o de otros programas.
- Deberán contar con los derechos de reproducción para publicarse en la versión impresa y digital de GACETA DE MUSEOS.

Es necesario que se adjunte a la colaboración la siguiente información:

- Nombre del autor.
- Profesión y actividad actual.
- Correo electrónico.

En caso de aceptación para publicación, se solicitará la firma de una carta de cesión de derechos para que el material se difunda tanto de manera impresa como electrónica.



Retrato del arquitecto Felipe Lacouture Fornelli, fundador de GACETA DE MUSEOS **Fotografía** © Cortesía de la familia Lacouture

Retrato del arquitecto Felipe Lacouture Fornelli

(25 de febrero de 1928-21 de noviembre de 2003)

Carlos Vázquez Olvera*

Felipe Lacouture estudió arquitectura (1947-1952) e hizo la maestría en artes plásticas en la Universidad Nacional Autónoma de México y la maestría en museología en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRYM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La siguiente semblanza da cuenta de su trayectoria.

Su trabajo en museos se inició como director del Museo de Arte e Historia de Ciudad Juárez del Programa Nacional Fronterizo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (1964-1971). En 1970 salió de Ciudad Juárez para radicarse en la Ciudad de México e iniciar su carrera dentro del INAH. Su primer cargo en esta institución fue como director de Museos.

En 1984 coordinó un congreso internacional de Eco-museos con el apoyo de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, institución en la que fue asesor del secretario del ramo. A expertos de Francia, Canadá francófono, Brasil, Perú y Colombia les correspondió la redacción del documento final, conocido como *La Declaratoria de Oaxtepec*.

Su desarrollo en el campo de la museología le ofreció un amplio panorama de los museos del país, ya que asimiló el trabajo para el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) como director del Museo de San Carlos (1974-1977) y director de Artes Plásticas (1975-1977). En este último cargo propuso

la creación de dos centros como sustentos necesarios de la museología y la museografía: el reforzamiento del Centro Nacional de Conservación de Obras de Arte (Cenecoa) y el Centro de Documentación de Obras de Arte, este último bajo la influencia de las visitas que realizó a la Unión Soviética, Polonia y Francia.

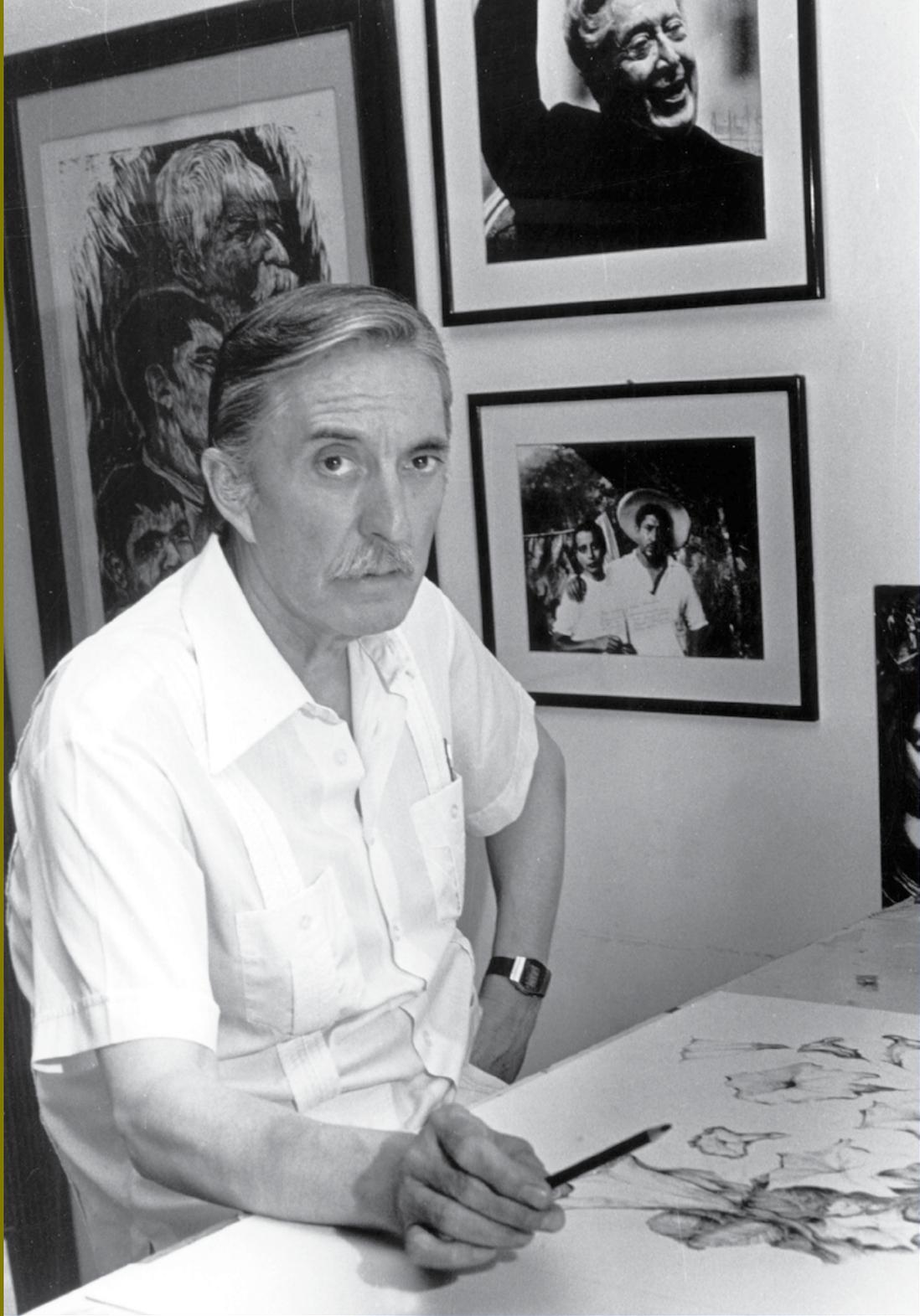
El arquitecto Lacouture fue uno de los pocos especialistas de su nivel que se dedicó a formar y capacitar a los profesionales del campo de los museos. En la década de 1970 fue maestro de la actual ENCRYM, como planeador y profesor del Curso Interamericano de Capacitación Museográfica México-OEA, al que año tras año asistían expertos de toda América Latina.

Al ser un gran conocedor de la situación de los museos de varios países, en particular de los latinoamericanos, fue asesor de la UNESCO de 1971 a 1980.

En 1996 fundó la GACETA DE MUSEOS como un espacio necesario de reflexión acerca del quehacer museológico y museográfico.

El arquitecto Felipe Lacouture Fornelli murió el 21 de noviembre de 2003. Su trayectoria profesional nos deja una serie de conocimientos que aportó al campo de la museología no sólo mexicana, sino latinoamericana ❖

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH



GACETA DE MUSEOS

Retrato del arquitecto Felipe Lacouture Fornelli,
fundador de GACETA DE MUSEOS

© CORTESÍA DE LA FAMILIA LACOUTURE