

# GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | AGOSTO-NOVIEMBRE DE 2014 | NÚMERO 59  
45 PESOS



## AÑO DE CONMEMORACIONES

## CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

**Presidente** Rafael Tovar y de Teresa

## INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

### **Directora General**

María Teresa Franco

### **Secretario Técnico**

César Moheno

### **Secretario Administrativo**

José Francisco Lujano Torres

### **Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones**

José Enrique Ortiz Lanz

### **Directora de Exposiciones**

Eva Ayala Canseco

### **Director de Museos**

Juan Garibay López

### **Directora Técnica**

Mónica Martí Cotarelo

### **Coordinadora Nacional de Difusión**

Leticia Perlasca Núñez

### **Subdirector de Publicaciones Periódicas**

Benigno Casas de la Torre

## GACETA DE MUSEOS

**Director fundador** Felipe Lacouture Fornelli †

### **Comité editorial**

Ana Graciela Bedolla

Gloria Falcón

Fernando Félix Valenzuela

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

Miriam Kaiser

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor

Rodolfo Palma Rojo

Bertha Peña Tenorio

Carlos Vázquez Olvera

### **Coordinadora del número**

María del Consuelo Maquívar

**Editora** Carla Zurián

**Redactora** Leticia Pérez Castellanos

**Fotógrafo** Gliserio Castañeda García

**Edición y diseño** Raccorta

**Portada** Inauguración del Museo Nacional de Historia

**Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes Valerio, INAH, Conaculta, México, reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia



GACETA DE MUSEOS tercera época, núm. 59, agosto-noviembre de 2014, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102, 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, México, D.F. Imprenta: XXXXXXXXXX, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el XX de XXXX de 2014 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.

# Sumario

- 2**    Presentación
- 6**    Comenzar el camino: 70 aniversario  
del Museo Nacional de Historia  
en el Castillo de Chapultepec  
    *Salvador Rueda Smithers*
- 22**   El Museo Nacional de Antropología  
y sus visitantes  
    *Leticia Pérez Castellanos*
- 38**   Museo Nacional del Virreinato: 50 años  
difundiendo la cultura novohispana  
    *José Abel Ramos Soriano*
- 46**   Restauración y museografía  
de los colegios de Tepotzotlán  
    *Carlos Flores Marini*
- 54**   Otras conmemoraciones: Museo Anahuacalli,  
Museo de Arte Moderno, Museo de Historia  
Natural y Museo de la Ciudad de México  
    *Miriam Kaiser*
- FOTO DEL RECUERDO**  
El templo de San Francisco Javier  
en Tepotzotlán  
    *María del Consuelo Maquívar*



# Presentación

## Año de conmemoraciones: el INAH y sus museos nacionales

**Para el Instituto Nacional de Antropología e Historia este 2014 es un año de conmemoraciones.** Por un lado, en 1939 el general Lázaro Cárdenas, presidente de México, publicó el decreto de creación de nuestro instituto, por lo que estamos celebrando el 75 aniversario de su fundación; por otro, como afortunada coincidencia a este festejo hay que añadir los aniversarios de tres de sus museos nacionales.

Vale la pena recordar que las tareas fundamentales de nuestro instituto son investigar, conservar y difundir el patrimonio nacional, y bien sabemos que para tal fin fue creado. De tal suerte, el objetivo principal de un museo es dar buena cuenta de estas tres funciones, y si a eso añadimos que a ciertos recintos se les otorgue el carácter de “nacional”, este título les confiere un valor particular, ya que, como su nombre lo indica, deben custodiar y exponer bienes de todas las épocas y, de ser posible, de las regiones que caracterizan el país.

El emblemático Castillo de Chapultepec, cuya construcción se inició en el virreinato –utilizado como residencia oficial de algunos gobernantes del México republicano y durante algunas décadas del siglo XIX como la sede del Colegio Militar–, se transformó, en ese mismo 1939 y por determinación del presidente Cárdenas, en museo. De esa forma todos los mexicanos disfrutarían de sus instalaciones y de los objetos que ahí se exhibieran. Entonces se le nombró Museo Nacional de Historia. En primer lugar se trasladaron a Chapultepec varios de los objetos que formaban parte del Departamento de Historia del antiguo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de la calle de Moneda, donde en la actualidad se localiza el Museo Nacional de las Culturas.

De esta manera, el 27 de septiembre de 1944 José de Jesús Núñez y Domínguez, su primer director, expresó en el discurso inaugural, ante el presidente Manuel Ávila Camacho, que para establecer el museo en el Castillo habían enfrentado varios problemas para desalojar las diversas oficinas de gobierno que llevaban años funcionando allí; a la vez, los espacios que habían sido ocupados por los militares se transformaron en zonas accesibles, de modo que fueran visitados por el público. Así pues, hace ya 70 años que el otrora palacio de verano de los virreyes –después castillo de Miravalle del emperador Maximiliano– se convirtió en uno de los lugares más visitados y admirados por los mexicanos. El actual director del museo, Salvador Rueda Smithers, da buena cuenta de estos acontecimientos en el artículo incluido en esta edición.

No cabe duda de que fue muy acertado denominar así a los museos que celebramos este año. Por un lado, el presidente López Mateos, apoyado por el secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, decretó que para estudiar la historia de México valía la pena hacerlo por medio de tres sitios simbólicos: las culturas antiguas de nuestro pasado prehispánico quedarían expuestas en un recinto construido para tal efecto en un lugar prominente como el bosque de Chapultepec. De este modo las colecciones de las culturas prehispánicas que se conservaban en el antiguo Museo Nacional se trasladaron a la nueva sede, denominada a partir de entonces como Museo Nacional de Antropología.

Por otra parte, había que destinar un lugar especial para el estudio y la exhibición de la historia de Nueva España, al fin y al cabo no podemos negar que somos producto del mestizaje de nuestro pasado indígena y europeo, prueba de ello eran las numerosas obras que custodiaba la antigua sede de la calle

de Moneda. Entonces nuestro instituto, apoyado en los ordenamientos presidenciales de Adolfo López Mateos, rescató uno de los conjuntos arquitectónicos más sobresalientes de la arquitectura virreinal del país: los claustros, la iglesia y las capillas construidos a lo largo de los siglos xvii y xviii del que había sido el colegio noviciado de la Compañía de Jesús, ubicado en el poblado de Tepotzotlán, Estado de México.

Son interesantes las apreciaciones de Leticia Pérez Castellanos sobre el público visitante al Museo Nacional de Antropología, pues, como bien dice, “más allá de los números, están las personas”: en ocasiones nos empeñamos en revisar las estadísticas de los visitantes a los museos y perdemos de vista la calidad y características de los que asisten a los mismos. Las consideraciones que expresa sobre el público que ha visitado ese recinto son por demás sugestivas y dignas de tomarse en cuenta.

A los objetos que custodiaba el antiguo Museo Nacional se sumaron los que se encontraban en una de las dependencias de la Catedral metropolitana. Se trataba del llamado Museo de Arte Religioso, que gracias a un decreto del presidente Miguel Alemán pasó a formar parte del INAH en 1948. En ese tiempo fue dirigido por Alfonso Caso, y su visita, por cierto, de acuerdo con la guía oficial de ese momento, costaba 50 centavos. Allí se custodiaba un acervo muy importante de carácter religioso, como pinturas, esculturas, vasos sagrados e indumentaria sacerdotal, los cuales habían sido decomisados por el Estado con motivo de la exlaustración de los bienes del clero a partir de las leyes de Juárez y Comonfort de mediados del siglo xix. Para complementar estas colecciones se añadieron más piezas, en especial de uso doméstico, localizadas en el Castillo de Chapultepec y otras dependencias del INAH. Con esta riqueza de colecciones se montaron las salas que mostrarían la historia de Nueva España en el Museo Nacional del Virreinato, inaugurado por López Mateos el 19 de septiembre de 1964.

Hay que añadir que este museo nacional se vio ampliamente beneficiado con el apoyo de la Asociación de Amigos del Museo, que participó de manera activa en la conservación y restauración del edificio y sus colecciones. Tal es el caso de los espacios de la bóvedas del templo, sacristía y criptas, atrio arbolado y refectorio, así como de la pintura mural de la iglesia. Gracias a este proyecto se recuperó la información histórica sobre la participación de Miguel Cabrera en la ornamentación del templo. A la vez, al bajar los lienzos de las pechinas de la cúpula para su restauración, se descubrieron los únicos testimonios que quedan de la pintura mural del siglo xvii de la Compañía de Jesús.

Asimismo fue muy importante la recuperación del órgano de la iglesia de San Francisco Javier, que había enmudecido por casi un siglo; al restaurarlo se descubrió quién fue el autor del mismo, así como la participación del rector del colegio, el padre Pedro Reales, el cual mandó a hacer el magnífico conjunto de retablos y fachada barrocos del siglo xviii. De igual forma, gracias a la asociación se publicaron tres catálogos de la pintura de caballete, uno de la escultura y otro más sobre la colección de platería. Por último, gracias a la iniciativa de algunos miembros de esta asociación de amigos se estableció el programa nacional “Adopte una obra de arte”, fundado en este museo en 1991 y bajo cuya iniciativa y participación se han recuperado, desde ese año, importantes sitios y obras del patrimonio artístico de nuestro país. Buena cuenta de lo anterior nos da José Abel Ramos Soriano, director del Museo Nacional del Virreinato, en su artículo correspondiente.

Al arquitecto Carlos Flores Marini se le pidió una reflexión sobre su participación en la restauración y adaptación de los edificios de Tepotzotlán, para el montaje de las salas y la integración de la iglesia y las capillas al nuevo museo: un trabajo por demás importante no sólo por el estado de conservación que guardaban algunos de los espacios, pues aunque ya había sido declarado “monumento histórico” desde 1933, el deterioro del inmueble era en verdad considerable debido a que no se le había dado ningún uso y el público podía entrar con libertad a las instalaciones. Por lo que respecta a la iglesia de San Francisco Javier, gran ejemplo de la retablistica barroca del siglo xviii, ésta aún se utilizaba para los diversos servicios religiosos, con el consabido daño que se llega a causar cuando se carece de la vigilancia y el cuidado adecuados, como testimonio de esta realidad, en ese artículo se incluyen algunas fotografías antiguas. Debido a la importante decisión que se había tomado de convertir estos espacios en el Museo Nacional del Virreinato, el templo y las capillas se cerraron al culto y quedaron también como lugares de exhibición; hay que aclarar que tal determinación no alteró las prácticas devocionales de la población, ya que desde antes de la llegada de los jesuitas, en el siglo xvi, existía la parroquia contigua al museo, donde hasta la fecha el clero secular atiende a los pobladores de Tepotzotlán.

Por su parte, Miriam Kaiser escribe sobre otros cuatro museos que, aunque dependen de otras instituciones y no pertenecen al INAH, también celebran sus “bodas de oro”, ya que se inauguraron bajo la presidencia de López Mateos. Por tanto, quisimos recordar su fundación en este número de **GACETA DE MUSEOS**: me refiero al Museo de Historia Natural y al Museo de Arte Moderno, ambos ubicados en Chapultepec, en tanto que el tercero se encuentra en uno de los edificios barrocos más bellos de nuestro Centro Histórico: el Palacio de los Condes de Calimaya, actual sede del Museo de la Ciudad de México. Finalmente se hace referencia al Anahuacalli, concebido y diseñado por Diego Rivera y Frida Kahlo, quienes donaron su legado de objetos prehispánicos al pueblo mexicano.

Nos empeñamos en ilustrar este número de **GACETA DE MUSEOS** con fotografías antiguas provenientes de diversas fototecas y acervos; de esa manera el lector reconocerá los espacios mencionados y la transformación de los mismos, además de que en algunas se aprecian personajes que en las distintas épocas han estado ligados a los museos festejados en este 2014.

Para terminar, me parece que bien podemos tomar estas celebraciones para reflexionar sobre el camino que llevamos andado y el que deseamos continuar en un futuro. Es un hecho que la creatividad resulta fundamental para llevar a cabo nuestra labor, en especial cuando el presupuesto no siempre es suficiente para cumplir con los objetivos propuestos, siempre teniendo presente al público, a las niñas y niños, a los jóvenes, a los hombres y mujeres de todas las edades que acuden a estos espacios para aprender, y también, ¿por qué no?, para deleitarse en la contemplación de las obras y disfrutando cada lugar de exhibición. En los diversos textos que integran este número se destacan varias de estas ideas.

Por último, estoy convencida de que un museo es el lugar idóneo para practicar el trabajo en equipo: museógrafos, técnicos y manuales, asesores educativos, investigadores y todos los que integran el personal deben compartir experiencias y conocimientos, ya que sólo así se logran los mejores resultados. ✦

María del Consuelo Maquívar



Multitud durante la inauguración del Museo Nacional de Historia, 1944 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 89491





# Comenzar el camino: 70 aniversario del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec

Salvador Rueda Smithers\*

## CIRCUNSTANCIAS Y CONTEXTOS

Terminaba el difícil año de 1938. La importancia de los sucesos que enmarcó y el paso del tiempo lo volverían memorable. Sería el año del florecimiento cardenista y el llamado “terridor de la Revolución”, cuando la confrontación abierta entre facciones políticas dio paso a la relativa civilidad, con sus particulares pasiones y violencias. Con todo, los disturbios aislados y el fracasado levantamiento del cacique potosino Saturnino Cedillo no ensombrecieron el logro político más resonante en la conciencia ciudadana: el de la expropiación petrolera.

Aquel año llegaba a su fin, pero no los motivos que lo animaron. El novedoso ritual político exigió al presidente Lázaro Cárdenas dirigirse a la nación la tarde del 31 de diciembre para sacudirse la impronta de la improvisación y la sorpresa. A partir de entonces todas las acciones del gobierno federal debían anunciarse, prefigurarse. Improvisar sería sólo obligación de la casuística, motivada por los impulsos del momento, por la urgencia de decisión en última instancia. Nunca más la actitud personalista del caudillo, herencia del absolutismo como ejercicio del poder, sino las acciones de un ejecutivo afianzado en sus instituciones.

Las tareas planeadas para el futuro inmediato por el gobierno se informarían de cara a la sociedad. Esta vez el rito exigía una doble mirada: hacia el pasado, que era lo mismo, plataforma y base o meta a superar, y hacia el futuro, horizonte a donde se pretendía escribir la historia. En ambos casos el conocimiento de la realidad presente y la fijación de la memoria serían los objetos de organización, de ordenamiento.

Fijar la memoria y proyectar el presente hacia el porvenir. Se entendía que sin memoria no hay identidad; sin identidad, las sociedades serían sólo la cifra de sus componentes, no la asociación de sus hombres y mujeres. Uno de los artificios de la memoria se desdobló en esa “curiosa cosa”: el museo.

En su mensaje de fin de año al pueblo de México, la noche del 31 de diciembre de 1938, el presidente Lázaro Cárdenas informó acerca de los programas económicos que su gobierno asumiría como prioritarios para el siguiente año. Cárdenas buscó ajustar cuentas con la historia: sus proyectos se proponían cerrar capítulos de injusticia social. Primero por la radio y después mediante la prensa escrita, el gobierno, animado por los ideales revolucionarios, expuso de manera contundente su idea

Alcázar del Castillo de Chapultepec, 2010 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH



Fernando Gamboa (primer plano) y Manuel Ávila Camacho (detrás) en la inauguración del MNH (27 de septiembre de 1944) **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 56743

de nación. Con las brechas de la desigualdad cerradas en lo posible –por medio de la reforma agraria, la extensión de los ferrocarriles y la expropiación petrolera, sobre todo–, propiciaría la continuidad de los proyectos iniciados en 1917 como prueba de su eficacia. De este modo la obligación central de los gobiernos revolucionarios se enfocó en la creación de instituciones organizadas de manera jurídica y material.

No había duda de la intención final: la construcción de un Estado fuerte y eficiente; Cárdenas ensayaba la estrategia de modernización estatal que animaría la vida política más allá del siglo xx. Esa noche el presidente dio a conocer los procedimientos de las políticas públicas en torno a la educación, instrumento obligado del desarrollo social y preocupación constante de los gobiernos posrevolucionarios.

El 1° de enero de 1939 *Excelsior* publicó el discurso. En un apartado sin encabezado, pero ligado a la importancia de la educación superior, se dijo: “Se creó el Instituto Nacional de Antropología e Historia, con el objeto de prestar mayor atención al estudio científico de las razas indígenas y a las exploraciones, conservación y restauración de los monumentos arqueológicos existentes en el país”. Aunque no se aludía en forma explícita el propósito de estudiar el pasado reciente de

México, en el decreto del 3 de febrero de 1939 se mencionó la fundación del Museo Nacional de Historia en una sede emblemática para la memoria mexicana: el Castillo de Chapultepec.

Cárdenas cubría el horizonte de las políticas públicas sin apelación. Una de las líneas anunciadas estaría dedicada a proteger una riqueza tan reconocida en el mundo como la petrolera: la cultura nacional; cifra de pasado y presente de una cartografía que era la suma de sus distintas regiones culturales y naturales. El decreto, simple y contundente, apuntaba tanto a la importancia de conservar las herencias como a conocer –y atender sin más retraso– el presente.

La tarea recayó en antropólogos, arqueólogos e historiadores. A partir de una instrucción de apenas unos renglones se fundó el INAH, organismo responsable de proteger el enorme patrimonio arqueológico e histórico del país y de estudiar la realidad indígena en su extendida geografía. No como curiosidad de intelectuales y eruditos, sino como tarea republicana.

El proyecto fundacional fue aprobado por el Poder Legislativo una semana antes, el 22 de diciembre de 1938; en su respectivo decreto se asentó la creación del Museo de Historia en el Alcázar del Castillo de Chapultepec, entonces residencia oficial de los presidentes de la República. El hecho fue



Inauguración del Museo Nacional de Historia **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes Valerio, INAH, Conaculta, México, reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

capital: las herencias del pasado y la investigación, el conocimiento de las realidades pasadas y presentes eran el camino que dibujaba el rostro de la identidad y la memoria mexicana. Proteger, conocer y difundir el patrimonio cultural heredado se desdobló en razón de Estado.

Las semanas siguientes fueron agitadas para el gobierno federal; era el quinto año del primer ejercicio sexenal. Desfilaron, en interminable cascada, los sucesos del orbe y los domésticos. Se atendió la enfermedad, muerte y exequias del papa Pío XI, las atemorizantes noticias del avance fascista en Europa, que con el veneno del nacionalismo excluyente anunciaban ya sin equivocación la Segunda Guerra Mundial.

Además circulaban las devastadoras noticias sobre el desenlace de la Guerra Civil española, la inopinada expansión militarista japonesa sobre territorio chino, las no muy sordas presiones de las poderosas compañías petroleras que alegaban el despojo sobre el petróleo nacionalizado en 1938 y el levantamiento contemporáneo —ya excéntrico— del cacique rural y general Saturnino Cedillo, en San Luis Potosí.

Al comenzar 1939 nadie parecía acordarse de esto. Pero la opinión pública, cargada siempre de actualidad, atisbaba sólo en la nota del día, la misma que privilegiaba el posicionamiento

de los grupos políticos de campesinos, obreros, burócratas y militares en la ciudad de México en torno a posibles candidatos para el relevo presidencial de 1940: Manuel Ávila Camacho, Francisco J. Múgica y, de modo marginal, Juan Andrew Almazán, Gildardo Magaña y Joaquín Amaro.

También exigía atención la expropiación en la región cañera de El Mante, en Tamaulipas. De manera lateral destacó el festejo del recibimiento del presidente cubano Fulgencio Batista, que almorzó con el presidente Cárdenas en el Castillo de Chapultepec. Hubo, entre todos estos acontecimientos, uno apenas notado: un pequeño grupo de trabajadores del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología que, inconformes y sorprendidos por el anuncio de creación del INAH, cerraron el establecimiento y organizaron una manifestación en la Secretaría de Educación Pública.

No fueron muy lejos por la respuesta oficial. El secretario Gonzalo Vázquez Vela fue concluyente: los asuntos del ámbito de la cultura correspondían directamente a sus atribuciones y éstos eran parte indisoluble de la estrategia educativa nacional. A comienzos de febrero se instaló de manera oficial el INAH en su sede de la calle Moneda y comenzaron los trabajos de traspaso de propiedad y uso del Alcázar de Cha-

#### HÉCTOR MANUEL PAZ Y HERNÁNDEZ, CUSTODIO

El tipo de público que asiste al Museo Nacional de Historia es generalmente la clase media popular –así como nosotros–. De la clase alta podríamos decir que venían pocos; solamente cuando había eventos o eran invitados de honor, cuando había algún concierto o reunión. Los que más visitaban el museo eran los provincianos, principalmente en las fiestas de la Guadalupeana [...] Por ejemplo, de Chihuahua y de Tamaulipas llegaban muchos grupos escolares y maestros, grandes grupos que se venían de vacaciones a visitar todo lo que más podían visitar, pero no se perdían del museo; usted sabe que es conocido mundialmente [...] De Estados Unidos, de América del Sur y Centroamérica constantemente teníamos muchas visitas de guatemaltecos y peruanos. En las Olimpiadas del '68, ¡uh!, se dejaron venir muchos argentinos, brasileños y de muchos países de Centroamérica. Vinieron a ver los Juegos del '68 y entonces aquí acudieron muchos grupos: tanto de los que jugaban como de los que vinieron a ver los juegos.

Éste y los siguientes destacados se tomaron de Carlos Vázquez Olvera, “Aspectos del trabajo en el Museo Nacional de Historia. Testimonio de cinco especialistas”, entrevistas realizadas en el marco del 50 aniversario del Museo Nacional de Historia, cuaderno de trabajo, 1994.

pultepec a su nuevo destino, todavía a cargo del área de residencias presidenciales.

En Palacio Nacional se registrarían cambios importantes en aquellos días; algunos hoy nos parecen sorprendentes. Por ejemplo, comenzó el trabajo de separación de las colecciones de antropología y arqueología de las históricas, a fin de liberar los espacios que ocuparía el museo de arqueología y transportar los objetos históricos al Castillo de Chapultepec.

La fundación del INAH fue un acontecimiento que pasó casi inadvertido por los medios, si bien no se trató de un movimiento político descuidado del gobierno cardenista, pues se ligó con coherencia a la formulación de un nuevo profesionista, funcional para cubrir las necesidades del Estado protector del patrimonio y conocedor de sus múltiples realidades. Así, en febrero de 1939 se anunció que la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas incluiría en su programa la carrera de antropólogo:

Nuevo tipo de técnico en nuestro medio, que se enfrenta con los problemas de su especialidad como el conocimiento de la composición humana de nuestra población indígena; el estudio de las condiciones económicas de las culturas precolombinas y las transformaciones que están operándose con el nuevo régimen social del país [...] El momento social que vive el mundo ha colocado al antropólogo en situación que sustituye con ventajas al sociólogo frente a los problemas colectivos, no sólo por su preparación económica, social, histórica, etc., sino muy principalmente por sus conocimientos biológicos.

Los cursos que la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas abrió como propias de la antropología eran geología y paleontología, geografía para antropólogos, anatomía descriptiva, antropología física, arqueología prehistórica y protohistórica, etnografía, historia de la cultura, arqueología de México, náhuatl, otomí, lingüística general, francés, inglés y alemán, así como dibujo técnico para antropólogos. Las cuatro carreras especializadas eran arqueología, antropología física y antropología social o etnografía, y lingüística.

#### RAÍCES

De manera paralela se imaginó un ambicioso proyecto dirigido a la custodia de la memoria. Proyecto coherente con su genealogía primigenia, establecía filiaciones que se alargaban hasta el siglo XVIII, entre el Museo Indiano de Lorenzo Boturini, ligado y perdido al mediodía del Siglo de las Luces, con la propuesta de Francisco Xavier Clavijero, que en su *Historia antigua de México* dejó ver la necesidad de un museo para

[...] conservar los restos de la antigüedad de nuestra patria, formando en el mismo magnífico edificio de la Universidad un no menos vital que curioso museo en donde se recojan las estatuas antiguas que se conservan o las que se descubran en las excavaciones, las armas, las obras de mosaico y otras antiguallas de esta naturaleza, las pinturas mexicanas de toda clase que andan esparcidas por varias partes y sobre todo, los manuscritos, así como los de los misioneros y otros antiguos españoles como los de los mismos indios.

La liga seguía la ruta hacia la declaración de Lucas Alamán en 1822, acerca de que sería

[...] muy de desear que reuniendo todos los restos de la antigüedad mexicana, se formase un museo, en que podrían también reunirse todas las producciones naturales de la república; pero ésta debe ser obra del tiempo y de un esmero continuado, con el auxilio de fondos de que ahora no se puede disponer en suficiente cantidad. Algunos pasos sin embargo pueden darse desde ahora, y el gobierno se propone no perdonar medio para reunir cuanto sea posible de estos monumentos respetables.

Se trataba, entonces, de la suma de historia y geografía, de memoria y naturaleza –a la manera del influyente Humboldt– que daba rostro a una república que se abría al mundo. De esta manera, el 31 de diciembre de 1938 se inscribió a otra fecha nodal en la historia de largo aliento del proyecto de país: el 18 de marzo de 1825, cuando por decreto del



Museo Nacional de Historia, 2010 **Fotografía** © Gilerio Castañeda, CNME-INAH

primer presidente de México, Guadalupe Victoria, se creó el Museo Nacional.

Miguel Ángel Fernández, en su *Historia de los museos de México* (1988: 120), anota que el acuerdo presidencial con el rector de la Universidad estipulaba que “con las antigüedades que se han traído desde la Isla de Sacrificios y otros que existen en esta capital, se forme un Museo Nacional y que a este fin se destine uno de los salones de la Universidad, erogándose por cuenta del gobierno supremo los gastos necesarios”.

La historia jugaría, desde muy pronto, un papel protagónico en la construcción de lo que se llamó “conciencia

patria”. Aunque comenzaba su vida política, México cargaba ya el “virus de la historia” –para robarle la frase a George Steiner–. De la selección de notas, informes, memorias y objetos heredados del pasado, de la valoración o desprecio de sus sistemas pretéritos, se estructuraría la estrategia narrativa de la historia nacional, su historiografía.

Varios fueron los caminos de este ejercicio; uno de ellos el de las instituciones dedicadas a mantener la memoria de las cosas, los museos, que desde mediados de 1820 dieron amplitud a su novedad como nación: ésta se inscribía en la geografía mundial como país nuevo, pero con miles de años de pasado. Era el punto de partida de la construcción de su identidad.

#### **ROSALINO MARTÍNEZ CHIÑAS, INVESTIGADOR**

La acción de los investigadores del museo está más en relación con los objetos que con las teorías, porque las piezas son la materia prima de los museos: sin piezas ni colecciones sencillamente no habría museos, sería otro centro de investigación que haría libros, revistas especializadas, conferencias. Yo considero que tanto la exposición como el desenvolvimiento de los investigadores tienen que darse en función de las colecciones; esto lógicamente no sería su único campo, pues la historia de México es muy amplia, tiene muchos aspectos y cada uno de ellos merece un tiempo específico. El investigador de museos tiene que dedicar más tiempo al estudio de las piezas; ubicarlas lógicamente, históricamente, cronológicamente; contextualizarlas mejor para que nos den ese mensaje en las exposiciones temporales o en las permanentes: que se abra ese abanico de posibilidades que ofrecen las piezas. Es decir, nos da la posibilidad de emitir el mensaje.



Juan O'Gorman pintando el mural de la Independencia en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec, 1961 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-MAH, Conaculta, México, inv. 173502

### EN EL SIGLO DE LA REVOLUCIÓN

El decreto cardenista tenía ya una base. El primer paso moderno fue de Venustiano Carranza; se trata de la iniciativa para establecer, en 1916, en la planta baja del castillo, el museo del imperio de Maximiliano, sin que se llevara a la práctica. Otras acciones se sumaron con mejor fortuna; el historiador del museo, Luis Castillo Ledón, informó en la década de 1920 de un largo desfile de transformaciones del recinto, por los azares de la Revolución:

[El museo] perdió sus cátedras, que pasaron a la Escuela de Altos Estudios; la Inspección de Monumentos Arqueológicos, que

volvió a independizarse, para luego ser incorporada a la Secretaría de Fomento; la de Monumentos Artísticos y sus talleres de imprenta, fotograbado, fotografía y encuadernación, que fueron suprimidos, habiéndose logrado restablecerlos después, excepto el de fotograbado. En cambio, lejos de sufrir deterioro o merma en sus objetos, ha aumentado considerablemente el acervo de su exhibición, con las reliquias históricas y la colección de armas que formaban el llamado Museo de Artillería, de la Ciudadela, y que ingresaron en junio de 1916; con la adquisición, por compra, en marzo de 1917, de la Colección Alcázar, compuesta de más de diez mil objetos etnográficos de la época colonial y de la moderna, y con multitud de piezas, com-

#### MARÍA ANTONIETA CANTÚ, MUSEÓGRAFA

Pienso que la tarea del museógrafo consiste en transmitir los contenidos de un guión científico; materializar estas ideas a través del lenguaje museográfico para que el público visitante se lleve la intención planteada en el tema. El lenguaje del museógrafo es visual, plástico, porque cae dentro de los aspectos creativos; es un lenguaje que siento que todavía no es bien comprendido por el público, porque es muy simbólico [...] La intención del museógrafo es transmitir el mensaje a través de los objetos, disponiéndolos dentro de una circulación lógica que permita al espectador no perderse en el tema; tener las distancias adecuadas, los espacios necesarios para disfrutar de las obras, porque no es lo mismo ver una vitrina con monedas que ver un mural. Los espacios los tiene que crear el museógrafo, de tal manera que pueda disfrutarse la exhibición, y que el visitante no salga descontento por no haber podido ver cómodamente todo lo que se muestra ahí.

pradas unas, a distintos vendedores, recogidas otras a algunos templos que se clausuraron, como San Diego, de Tacubaya, La Encarnación, Santa Teresa y San Hipólito y otras confiscadas en las Aduanas [...] Sin que hayan faltado donaciones. Entre esos ingresos, son dignos de mención treinta y dos códices pertenecientes a la célebre Colección Boturini, trasladados de la Biblioteca Nacional; el resto de la vajilla de plata de Maximiliano, que se guardaba en el comedor de Palacio; la mascarilla auténtica del mismo infortunado archiduque, y el piano de la archiduquesa Carlota (*ibidem*: 181).

En 1925 el presidente Calles negó de nueva cuenta el establecimiento del Museo del Imperio en el Alcázar de Chapultepec. Aunque el sitio estaba acondicionado, no se abrió al público. El historiador José de Jesús Núñez y Domínguez, que dos años después del decreto cardenista fue director del Departamento de Historia del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, explicó los criterios que daban valor histórico patrimonial y, de manera implícita, como vehículos de discurso historiográfico. Apuntó la posibilidad de que pertenecieran a algún prócer o que formaran parte de los conventos coloniales, de la residencia de Maximiliano y Carlota o de Porfirio Díaz y su círculo. Todos ellos se resguardaban en cinco salas de exhibición y en los depósitos del edificio de Moneda.

Antigüedad, valor estético y valor patriótico –y su contenido cívico y moral– fueron los elementos contemplados en la selección de objetos que se consideraban patrimonio nacional. Vale la pena destacar que en el reglamento del antiguo museo, elaborado por Luis Castillo Ledón y vigente en la formación del novedoso Museo Nacional de Historia, prevaleció el criterio del historiador, pues indicaba que no debían mostrarse, por el peligro político inherente, eventos aún vivos, y por tanto los objetos que rodeaban esa vitalidad quedaban por entonces descartados. Sin duda se trataba de la saludable distancia que esperaría a la ronda de las generaciones.

#### PROLEGÓMENOS

Hacia finales del gobierno cardenista, alrededor de 15 mil objetos armaban la colección histórica básica del futuro mu-

seo, protegidos, escribió Núñez y Domínguez, “por su naturaleza especial, por su delicadeza de factura y los más por su vetustez”. Buena parte de esos objetos se exhiben hoy en las salas del castillo –tanto las dedicadas a la historia nacional como las que refieren la biografía misma del edificio en el museo de sitio del Alcázar.

Sin embargo, nuestra historia cultural les agrega un valor más: el de ser testimonios de un gusto, un uso particular, delimitado de modo cronológico: los objetos se “leen” en historia singular y, al aceptar que la museografía es una forma de comunicación ordenada, cifran un discurso historiográfico que ejemplifica procesos y acontecimientos del devenir nacional. Son testigos y encrucijadas de la historia, organizados en el museo entendido como abreviatura de la realidad.

De esta manera, en 1938 el Alcázar del Castillo se anexó al Museo Nacional como “mansión histórica”. Un par de años después, antes del relevo presidencial, con la labor de convencimiento de Alfonso Caso, Luis Castillo Ledón y José de Jesús Núñez y Domínguez sobre la importancia educativa y cultural del proyecto, y la insuficiencia de espacio del Alcázar para contener las colecciones y explicar el devenir histórico, el presidente Cárdenas decretó la apertura del Castillo de Chapultepec al pueblo de México como sede de la memoria, espacio que a partir de ese momento se destinó por completo al Museo Nacional de Historia.

El Alcázar, sin embargo, no perdió la vocación que inició en tiempos del presidente Manuel González: la del museo de sitio. El propósito del nuevo y espacioso museo, explicó su primer director, Núñez y Domínguez, fue “mostrar a los contemporáneos y a los postreros un escenario de profundas reminiscencias por el paso en él de personajes hondamente burilados en el bronce de la Historia”.

El reto arquitectónico fue descrito en términos que hoy todavía nos son familiares: un edificio que en sí mismo contenía un ambiente histórico, “respetado el interés arqueológico monumental y sin alterar ninguna de las proporciones arquitectónicas primitivas, se ha adaptado la disposición interior a las corrientes de lo moderno que exigen sobriedad, claridad, espacio y dignidad”.

El día de su inauguración formal, el 27 de septiembre de 1944, Núñez y Domínguez detalló la estatura de la esperanza: el sentido del museo estatal adquiriría el tono que le trazarían su perfil los siguientes 70 años. Eran viejas palabras cargadas de significado didáctico: el conocimiento y difusión del pasado como camino de la identidad nacional. El historiador explicó en su discurso inaugural:

Hemos pretendido destruir con nuestra instalación el antañón concepto de que los museos son *cementerios de la Historia*. Aplicando los métodos de la museografía contemporánea y marchando al ritmo en que vivimos, hemos tratado de *conservar el pasado, pero participando en todas las formas de la actividad moderna*, por lo que se ha procurado despojar a los salones de exhibición de su frialdad desolada, de *soledad encerrada, que decía [Paul] Valéry, de templo, de salón, de cementerio y de escuela*, dándole el aspecto atrayente, vivo, animado, que contraría la máxima del poeta francés que exponía también que no le gustaban los museos porque tienen *mucho de admirables y poco de deliciosos* [...] Habrá de buscarse la raigambre de nuestra personalidad histórica y la iniciación de los fenómenos que anteceden a la integración de México como pueblo moderno; en tanto que aquí, se asistirá visualmente al desarrollo de nuestro ser nacional a partir de 1521 hasta nuestros días.

El viernes 29 de septiembre de 1944 *Excelsior* ofreció, dos días antes, un inaudito –por lo extraordinario del suceso– editorial acerca del nacimiento del Museo Nacional de Historia. Vale la pena reproducir algunos párrafos:

No es muy común en nuestro medio que se dé importancia a un museo. Los revolucionarios creen ingenuamente que son algo así como inútiles panteones de cosas viejas; que la Revolución



Escaleras de acceso principal al Museo Nacional de Historia, 2010 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

debe mirar hacia delante, como si algo en este mundo pudiese apoyarse en el vacío y en la nada.

Teniendo en cuenta estas realidades de nuestro medio político, resulta un triunfo de la razón y de la cultura –que ha sido posible merced al espíritu civilizado del presidente Ávila Camacho y de su secretario de Educación Pública– que se haya inaugurado un nuevo local para el Museo de Historia, con todas las exigencias que pide la técnica moderna en ese capítulo. Enhorabuena [...]

La Patria no es los hombres efímeros que habitamos ahora en su territorio. Es eso y mucho más que eso. Su realidad es la síntesis magnífica de los muertos: del pasado, del



presente y del futuro; es la amalgama del hombre con el medio físico; es el acervo de hechos históricos, buenos y malos, desgraciados o felices; es el conjunto de nuestras artes, costumbres y canciones.

#### CONTINUIDAD INSTITUCIONAL

Imaginemos por un instante la distribución del museo el día de su inauguración. Ofrecía en la planta baja los siguientes temas: conquista, misioneros, armas coloniales, virreinato, guerra de Independencia, imperio de Iturbide, la República, intervención estadounidense, la Reforma y el Segundo Imperio, época porfiriana, la

Revolución, heráldica colonial, armas, banderas gloriosas, carruajes históricos y la sala de guardia, donde se rendía “perpetuo homenaje a los héroes de Chapultepec”.

En la planta alta desfilaban el arte religioso, muebles y objetos del siglo XVIII, cerámica mexicana, artes menores de los siglos XVI al XVIII, industrias artísticas, numismática, pintura histórico-popular del siglo XIX, cronistas e historiadores coloniales, joyas, arte chino y japonés, y las exhibiciones temporales. Núñez y Domínguez fue consciente del logro respecto a las cinco salas magramente museográficas, en las que descansaban los objetos históricos con apenas un discurso que los explicaba en la sede de la calle de Moneda. Entonces manifestó:

De este modo se ha logrado –insistimos en ello– fundar una institución que propende básicamente a ser un instrumento de cultura popular y no un depósito de cosas inánimes; un organismo vivo del que se están desprendiendo constantemente enseñanzas para el hombre de la calle y desde luego para el estudioso, haciendo así palpable la historia de México a través del tiempo y del espacio, porque cada objeto no se ha presentado tan sólo como factor de época social e histórico, y teniendo siempre en cuenta que la misión de los museos no es únicamente divertir sino principalmente educar.

Como se nota, en aquellos momentos se privilegiaba más a las piezas que a la explicación histórica; la museografía se concebía de manera similar a su técnica gemela, la escenografía. Se llegó incluso al extremo que hoy parece abusivo: el boliche del Alcázar se habilitó de manera teatral como el “Salón del Trono”, en el que la figura principal era, de manera paradójica, la silla presidencial de Benito Juárez sin ocultar sus emblemas liberales ni republicanos.

La importancia del diseño en el museo es que contribuye a que el espacio museográfico pueda ser más eficaz. El diseño gráfico en particular, dada la concepción de los materiales visuales, debe hacerse de manera más racional, planificada. El diseño, por su naturaleza, por el campo que abarca, debe abocarse a esos aspectos: a una producción de materiales visuales planeada de antemano, teniendo en cuenta las necesidades, las posibilidades reales de producir, y buscando, sobre todo, un equilibrio entre lo que el investigador concibió, lo que el museógrafo tiene planeado, para presentar las colecciones y la información al público.

Otro ejemplo es el baño de Carlota, una museografía que hoy se mantiene y en la que se exhibe una tina de mármol regalada por el gobernador veracruzano Dehesa en la primera década del siglo xx —esto es, casi 40 años después de la salida de la emperatriz del Castillo—, copia mexicana del gusto imperial romántico. El resultado es obvio: no el gusto dominante europeo del mediodía del siglo xix, sino la imagen de la aristocracia que nació de la fantasía liberal.

La museografía como escenario de gran teatro fue eficaz por un par de décadas. En los comienzos de la década de 1970 se atendió más a la pedagogía, que informaba de acontecimientos del pasado y menos a los objetos en sí mismos, acomodados a manera de vaga ilustración anexa, cuya microhistoria implícita debía derivar de la explicación de su contexto.

Entonces se reacomodaron tópicos y piezas portadoras de discursos. Así, entre las décadas de 1970 y 1990 la carga valorativa se dirigió más a cubrir las preocupaciones de las corrientes modernas de la historiografía académica con vocabularios de la hora —impuestos por los patrones internacionales: franceses e ingleses, sobre todo—, que a cubrir las tareas esenciales de crear y reproducir un “espíritu nacional” a la manera unívoca de la primera mitad del siglo.

Es verdad que se ganó en la actualización del discurso y en la proyección de una historia nacional menos parroquial, pero en cambio se perdió en las posibilidades de lectura de la imagen y en la aceptación del museo como instrumento de aprendizaje distinto, complementario de los libros. Es posible afirmar que el empobrecimiento general del país se reflejó en la depreciación del museo.

A pesar de los esfuerzos de los que trabajaron en sus instalaciones y de la intención institucional de descentralizar conocimientos y colecciones, no prosperó el proyecto de adquisición de piezas históricas —propuesto por otro de los directores del museo, Miguel Ángel Fernández—, y junto con el deterioro arquitectónico por la contaminación y por el uso —casi un millón de visitantes entran al Castillo de Chapultepec cada año—, el Museo Nacional de Historia era sólo la sombra de un viejo esquema.

En no pocas ocasiones, en el último tramo del siglo, el museo sustituyó el acercamiento a las bibliotecas. Esta desnaturalización alejó al recinto y a su discurso de su propósito

original: el de ser un elemento educativo aparejado, no sustituto, de los salones de clase y los programas de estudios. El signo cambió y reflejó la palidez del proyecto de nación que animó la fundación del INAH y al Museo Nacional de Historia.

Con todo, esos 20 años no dejaron de ser productivos, a pesar de las carencias presupuestales y de la incuria que orillaba, como tendencia que no ha sido detenida, a los caminos de la cultura como razón de Estado. Se debatió la regionalización de los sucesos para mostrarlos en forma museográfica, ya no sólo en el Castillo de Chapultepec o los museos nacionales en la ciudad de México, espacios que centralizaban las colecciones, el conocimiento y la difusión del discurso homogéneo del pasado patrio.

Los museos regionales buscaron ensayar —con fortuna dispar— los modos de la microhistoria, que relacionaba de modo más literario que visual las anécdotas lugareñas con los sucesos políticos y sociales que trascendieron a la mayor parte de la geografía nacional. Se pasó de la explicación de la efeméride, característica de las viejas corrientes historiográficas derivadas del positivismo, a la exposición de las relaciones entre los hombres, las sociedades y los acontecimientos.

La escritura de la historia dejó de ser la simple relación causal de los acontecimientos para hacer del pasado un inteligible entramado de procesos paralelos, yuxtapuestos, articulados por momentos. Una historiografía hecha de objetos y explicaciones, armada no para eruditos, sino con un horizonte amplio de lecturas diversas. Quizá no por casualidad esto coincidió con la necesidad museística de generar más textos para cédulas, la multiplicación de los museos de historia en otros puntos del país y con la limitación —hoy gravosa— de no acrecentar las colecciones ni imaginar los criterios de adquisición de los objetos para la futura memoria mexicana.

En el amanecer del siglo xxi se discutió sobre las razones y utilidad de los museos de historia. Se cuestionaba sobre su posibilidad razonable en los tiempos de globalización, cuando se deseaba cambiar el orgullo de la pertenencia a una sociedad y a un pasado singular por una estereotipación del modelo económico y social estadounidense.

No se trataba del debate que alguna vez Edmundo O’Gorman definió de manera extrema como el “trauma de nuestra historia”, el de la modernización obstaculizada por

las maneras tradicionales de ser. El problema estribó en la pérdida del rostro propio, no de su evolución hacia el reconocimiento de la pluralidad cultural y étnica ni hacia la conciencia de una historia que no ha sido clausurada.

#### EL MUSEO EN EL SIGLO XXI

Para concluir, ensayo una reflexión general que ubica al MNH y sus historiografías futuras de cara a su propia realidad. El museo es ante todo la objetivación de un anhelo, el del dibujo de los rasgos propios. Sus espacios, podemos creer, pretenden la sucinta descripción del mundo; ahí se juega con el tiempo; en el manejo imaginativo de sus superficies y volúmenes el pasado se hace presente y se lee con mirada contemporánea.

En los recovecos del museo se descubre el motor de aquel asombroso anhelo: nace del deseo de recordar, crece y vive de la imaginación, es reflejo de la sociedad que lo produjo o, mejor, de su necesidad de refrescar la memoria. El museo participa del destino de los hombres que lo inventan y lo leen; guarda los diarios ocultos de los coleccionistas y de los historiadores, traduce los códigos cifrados de personajes memorables por medio de los objetos que lo sirvieron, eligió y atesoró.

Asimismo el museo documenta sucesos dignos de permanecer y difunde, con la lectura de las cosas en clave historiográfica, hechos, modos, gestos, costumbres, utilidades, cánones estéticos, gustos y habilidades de sociedades pasadas, así como de las secretas pulsiones de sus individuos.

Hoy no sabemos cómo se nos recordará, cuál será la prosa de las imágenes que nos describirá en los museos de historia, pero tampoco hemos dado el primer paso para mantener la memoria del siglo xx. No hemos comenzado con nuestro propio museo. En cambio, sí podemos llamar la atención sobre la ausencia: es inconcebible un museo sin objetos, vacío, y tampoco es verosímil sin discurso. Se debe comenzar por describir los criterios coleccionistas; no pueden ser los mismos que movieron al coleccionismo patriótico y social selectivo que alimentó a los museos decimonónicos y que dieron pie a la historiografía museística de los últimos 70 años. Mucho se ha desmontado ya de la dura “historia patria” y del nacionalismo que movió las políticas educativas cardenistas.

Otros actores han entrado a escena historiográfica y se debe ponderar el modo en que se les plasme en los museos, sin caer en excesos de romanticismo, hiperrealismo o falta de creatividad. Las voces de una sociedad plural, no escuchadas antes del siglo xx, deberán atestiguar su paso por la historia; lo mismo que las tecnologías que achicaron las distancias del mundo deberán establecer los rostros de las colecciones y son la impronta de nuestras generaciones.

El discurso historiográfico que nos perfile no podrá estar marcado, como en los museos que heredamos y aún construimos, por los tiempos de los acontecimientos trascendentes o las coyunturas, sino por los largos plazos y sus botas de siete leguas, pero también por esos ritmos propios del humano: los de las rutinas y las reiteraciones, de la vida cotidiana y los ámbitos privados. Sin duda los acontecimientos también abrirán su compás para ir más allá de los sucesos políticos y dar lugar a mentalidades, costumbres, conductas sociales. No es necesario un coleccionismo de todo lo existente. Sería absurdo. El museo es síntesis del mundo, no su copia inverosímil y exacta —como aquel desmesurado museo del arte de la cartografía imaginado con rigor por Jorge Luis Borges en una fantástica provincia china—, pues una forma del vacío puede nacer de la prolijidad.

En alguna de sus notas de viaje el escritor italiano Leonardo Sciascia refirió con cierta amargura su visita a dos museos madrileños en la década de 1980 y prefiguró uno de los desafíos de los museos del siglo xxi. No fue la ausencia de cosas en exhibición lo que reflejó su desasosiego, sino su posible desmesurada cantidad. Escribió: “Las imágenes me resultan cada vez más fatigosas. Llega un momento en que me producen confusión, acabo no viéndolas”. Luego de aceptar que de la exposición no queda más que el catálogo alusivo, Sciascia hizo una reflexión inquietante: “Es difícil lograr precisar sensaciones o retazos de pensamientos tan vagos y temporáneos y es vano perseguirlos en el momento, intentar detenerlos. Es necesario el tiempo de la decantación, de la cristalización”. El escritor, como todos los visitantes de museos y galerías del mundo en cualquier época, atendió a lo que tenía frente a sus ojos: el arduo trabajo interno de museógrafos, curadores e investigadores escapó a su mirada.

#### ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ, ARQUITECTO-RESTAURADOR

La importancia de la conservación en el Castillo de Chapultepec es fundamental [...] Un edificio como el Castillo de Chapultepec, creo yo, es uno de los hitos más importantes de la ciudad por su topografía, por su ubicación específica [...] Es prioritario conservarlo porque es parte del escenario cotidiano, por el contenido histórico de los acontecimientos que han sucedido en estos espacios y, lo más importante, por la carga del mensaje que tiene el propio edificio, independientemente de su contenido [...] El edificio debe ser conservado porque es ya legible, ya asumido por la sociedad como un espacio de la comunidad, y definitivamente porque es mensajero de testimonios, hechos, acontecimientos, y protagonista del devenir histórico de la propia ciudad y, extensivamente, del país. Pocos monumentos como el Castillo, creo yo, tienen esa carga emocional, sin caer en nacionalismos, chovinismos y esas cosas. El Castillo tiene esa carga, esa energía de transmisión de mensajes.

Ante los objetos expuestos, la agudeza de Sciascia no notó nada que se supusiera ausente. De hecho, en este caso fue la presencia masiva de objetos la que saturó su memoria visual y creó vacíos en la comprensión inmediata. En lo que toca a la museografía, técnica comunicativa en constante evolución, habrá que experimentar con tecnologías atentas a las necesidades del público visitante.

En este territorio museográfico quizá la fuerza del museo que prefiguramos deba dirigirse a registrar la realidad, no a reproducirla —a manera de los excesivos museos hiperrealistas que florecieron apenas un par de décadas atrás—; mostrar la realidad como debió ser, sin paradojas rituales que la aligeren, bella pero también dolorosa, como la condición humana.

Frente a nosotros tenemos un cuento de nunca acabar: el de explicar sin que las corrientes de la historia que fluyen de manera desordenada nos detengan. La historiografía, y creo yo que es su virtud principal, es una zona de orden, filtro seleccionador de acontecimientos, episodios dispersos, procesos y fenómenos. Y uno de los espacios de ese orden son los museos, que ensayan estrategias narrativas que van, por generaciones, desde la elevación de los espíritus heroicos hasta la descripción fría de hechos, números y efemérides.

También ensayan los análisis de procesos y el papel de las voluntades colectivas e individuales a lo largo del tiempo. Los criterios de los historiadores responsables del discurso historiográfico revelan además sus posturas personales ante la vida, la historia y la profesión. Es posible distinguir aquellos que piensan en la historia como maestra de la vida —y su carga ética— hasta los que dan a la contingencia el mismo peso que a la causalidad. Se ha viajado, en el ánimo de los museos, desde la Historia con mayúscula hasta las historias relacionadas y comparativas.

Asimismo, hoy el papel de la museografía como técnica de exposición al servicio de la divulgación se orienta hacia la dignidad de las piezas seleccionadas y hacia la levedad de la descripción. En el amanecer del siglo **xxi** el Museo Nacional de Historia busca no apartarse de su sentido primigenio marcado por los principios fundadores de 1939 a 1944: el de explicar con orden las correspondencias y relaciones entre los hechos sobresalientes del pasado mexicano, con fines educativos.

El museo es caja de resonancia de la complejidad humana, no copia de la realidad, sino una síntesis verosímil y mutable, apegado en lo posible, con los apoyos tecnológicos y lenguajes que cada generación hace inteligibles, al concepto de verdad como categoría teórica, no como categoría moral ❖

---

\* Director del Museo Nacional de Historia, INAH

#### **Bibliografía**

Fernández, Miguel Ángel, *Historia de los museos de México*, México, Promotora de Comercialización Directa/Banamex, 1988.



Sala del Museo Nacional de Historia, 2010 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH



Páginas 20-21 Vista del Castillo de Chapultepec, sede del Museo Nacional de Historia, 2010 Fotografía © Gliserio Castañeda, CNME-INAH





# El Museo Nacional de Antropología y sus visitantes

Leticia Pérez Castellanos\*

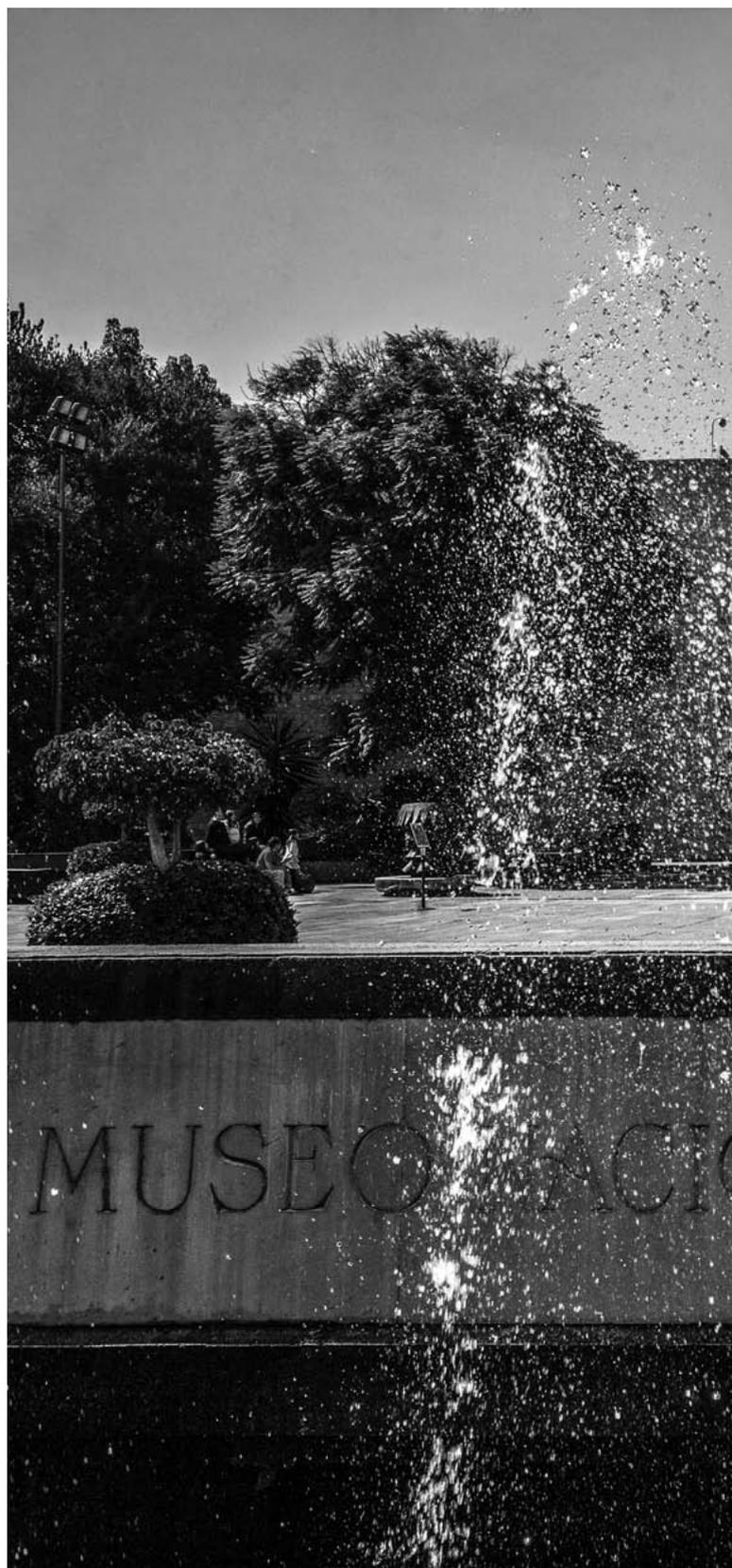
## MÁS ALLÁ DE LOS NÚMEROS... LAS PERSONAS

El Museo Nacional de Antropología (MNA) es un destino obligado para el que visita la ciudad de México. También lo es para muchos estudiantes de diversos niveles escolares que buscan cumplir su tarea e incluso para el público interesado en la cultura, gustoso de asistir a museos por esparcimiento y aprendizaje. Es sin duda uno de los espacios que atiende a una mayor cantidad de público: tan sólo el año pasado recibió 2 millones 2 mil 133 visitas.

El reto que impone una cifra así es mayúsculo porque encierra una gran diversidad de públicos, con características particulares y necesidades que se deben conocer y atender. Distintas personas cruzan el umbral del acceso, cada una motivada por razones específicas: algunos más a disgusto que con placer, otros como visitantes recurrentes y quizá unos cuantos por casualidad.

Si analizamos la cifra, veremos el recuento numérico de una de las funciones principales de la institución museo: su carácter público; es decir, en una de sus dimensiones permanecer abierto para que, en teoría, cualquier persona pueda visitarlo. Mirado a detalle, por medio de las estadísticas publicadas en la página web del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), veremos cómo estas poco más de dos millones de personas comienzan a tomar cuerpo, aunque todavía de manera general. Si asistieron entre semana, podemos decir que se trata de estudiantes de los niveles básicos y superior (52.4%), que son personas de la tercera edad (2.7%), que muy pocos son individuos con capacidades diferentes (0.1%) y que menos de la mitad tiene ocupaciones diferentes a la de los estudiantes (44.8%).

Otro dato que podemos extraer es el número de extranjeros que visitan el museo cada año (260 mil 522), aunque sin conocer las nacionalidades o si asistieron en menor o mayor medida durante el fin de semana o entre semana, y menos aún sus características particulares (INAH, 2013). Este ejercicio de análisis nos lleva a preguntar: ¿quiénes son los públi-



Museo Nacional de Antropología, 2009 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH





Venustiano Carranza acompañado de funcionarios en una visita al Museo Nacional de la calle de Moneda, ca. 1919 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 39909

cos del MNA? Más allá de saber cuántos visitantes acuden al museo, de acuerdo con la clasificación administrativa de los mismos, ¿podríamos poner rostro a los más de dos millones de personas que cada año asisten allí?

Hace tiempo que la museología, tanto en el mundo como en México, comenzó a reconocer la importancia de los públicos. En el desarrollo de estas instituciones se transitó de un modelo en que los objetos, su cuidado y estudio eran centrales a esta institución, a otro en que los públicos, sus características, necesidades e intereses toman valor, debido a que el museo como institución se transformó, recibió duras críticas, sorteó recortes presupuestales, enfrentó la competencia de otras alternativas de ocio y, sobre todo, porque encaró —hasta cierto punto— su compromiso con la sociedad.

Identificar los públicos del MNA es poner rostro a esos millones de personas y reconocer que en su visita al museo tiene lugar una experiencia única e irrepetible y que, según la calidad de ésta, podremos o no lograr el cometido de engancharlos, convertirlos en público recurrente y despertar su interés por conocer más. Esto no es un hecho estático: a más de 70 años de la reestructuración que dio nacimiento al MNA<sup>1</sup> y

a 50 años de su reubicación en el bosque de Chapultepec, cabe agradecer a sus millones de visitantes y tratar, en un esbozo preliminar, de caracterizarlos a lo largo del tiempo.

#### LOS PÚBLICOS DEL MUSEO, ¿ESPEJO DE UNA SOCIEDAD QUE SE TRANSFORMA?

En 1924, aún bajo el nombre de Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, la institución recibía alrededor de 250 mil visitantes anuales. ¿De quiénes se trataba? En el documento en el que Luis Castillo Ledón (1994 [1924]: 101) reporta esta cifra se menciona: “Además de estos simples espectadores, concurren a él diariamente, ya con fines científicos o artísticos, una porción de aficionados al estudio de las materias que cultiva. Algunos sabios extranjeros lo visitan de igual manera año por año”.

Cabe inferir que los públicos de aquella época eran, en su mayoría, miembros de las élites intelectuales, gente ilustrada con conocimientos e intereses afines al estudio de la ciencia y las antigüedades. Eran parte de una comunidad académica identificada por Morales Moreno como “ingenieros, médicos, naturalistas, taxidermistas, dibujantes, impresores, carpinteros, fotógrafos, profesores y estudiosos que produjeron

a los primeros historiadores, arqueólogos, antropólogos, museógrafos y museólogos de México” (Morales Moreno, 1994: 52).

Aunque el espíritu de espacio público nació con la fundación del Museo Nacional, no fue hasta las primeras décadas del siglo xx cuando la aspiración de un museo “para todos” tomó forma, ligado a las funciones educativas e instructivas. De esto da cuenta el texto que en 1916 Jesús Galindo y Villa (1920: 424), ex director y profesor del Museo Nacional, leyó en las sesiones que celebró la Sociedad Científica Antonio Alzate: “El objeto de los museos es el de la cultura general; es decir, enseñar”. El texto habla de un público que perfila cierto rostro, porque indica que las explicaciones, sin perder el rigor de la ciencia, deben estar al alcance de todos, y concluye: “Luego entonces debemos armonizar los intereses del público con los de la ciencia” (*ibidem*: 442-443).

Alrededor de la misma época Alfonso Pruneda, médico y rector de la Universidad Nacional, apuntaba que la educación impartida por el museo se dirigía a todos. En su obra “Algunas consideraciones acerca de los museos” (1994 [1913]: 115) expuso conceptos hoy llamados de accesibilidad, que todavía son un reto por resolver: el arreglo satisfactorio de las entradas y salidas para evitar la aglomeración, amplitud de los pasillos para facilitar la circulación, bancas en los salones para descanso y contemplación detenida y, por supuesto, el arreglo de los ejemplares, es decir, de las colecciones. Señala, además, la pertinencia de que el museo contribuya a “la cultura de individuos en condiciones anormales, como los ciegos, que, no por eso, han de quedar fuera del movimiento de la educación” (*ibidem*: 119).

Estos textos de los autores considerados precursores de la museología mexicana (Morales, 2007) indican una preocupación temprana por los públicos que, hay que recalcarlo, está presente en mayor o menor medida en los discursos, mas no en las prácticas tanto como quisiéramos. Desde esa fecha hasta hoy la sociedad se transformó de modo cuantitativo y cualitativo. Podemos hablar de la explosión demográfica, el cambio en la estructura de las ocupaciones, el incremento de los niveles educativos, la disminución gradual de la desigualdad entre sexos y el acceso a la educación superior. También de la multiplicación de estrategias con las que cuentan los museos para comunicarse con sus públicos, no sólo aquellos que transitan por las salas, sino también los que acceden a sus contenidos mediante los portales web y las redes sociales.

Estudiar a detalle a los públicos del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía, así como del ulterior Museo Nacional de Antropología durante las primeras décadas del siglo xx, supone un análisis posible desde los estudios de recepción con una perspectiva histórica. De esta manera es posible reconstruir a “los lectores” del museo: un grupo selecto muy a pesar de la aspiración del acceso para todos.



Gente formada en el patio del Museo Nacional, ca. 1925  
Fotografía © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 96



Grupo de personas junto a la Piedra del Sol en el Museo Nacional, ca. 1910  
Fotografía © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 35028



Personas reunidas a un lado de la piedra de Tizoc, ca. 1905-1910  
Fotografía © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 179541



Hombres observan joyas exhibidas en el antiguo Museo Nacional, ca. 1935 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 757



Sala del antiguo Museo Nacional, 1930 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 364926



Jacqueline B. de Kennedy con comitiva durante una visita al Museo Nacional de Antropología, 1962 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 19065

Algunas fuentes que pueden proporcionar elementos son la fotografía, el cine, la prensa, las guías y los catálogos del museo, así como las bitácoras, los libros de visitantes distinguidos, los reglamentos y las disposiciones. Por supuesto, es necesario contextualizar la información. Hasta mediados del siglo pasado no existió en el Museo Nacional una estrategia para identificarlos: los estudios de público constituyeron un área marginal de la museología mexicana que, sin embargo, tuvo en el citado recinto su principal campo de exploración.

#### **DISTINTAS FORMAS DE MIRAR A LOS PÚBLICOS**

En la década de 1940 el Museo Nacional de Antropología –aún ubicado en el edificio de la antigua Casa de Moneda– enfrentó una crisis en su relación con los públicos, manifiesta en el descenso de la tasa de visita, que en el decenio de 1941 a 1951 no superó los 140 mil visitantes anuales. Según el autor del estudio *Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología* (Monzón, 1952), la popularidad del Museo Nacional de Historia era mayor, pues la gente acudía a Moneda buscando “la carroza de Maximiliano”. Ante esa problemática, por primera vez se consideró un estudio de público como elemento de apoyo para la resolución de problemas identificados por la institución.

...

En los meses de julio y agosto de 1952 se realizó una encuesta para conocer las zonas de interés, el impacto de la visita, los canales de comunicación, la procedencia de los visitantes y sus características. Se aplicaron 200 cuestionarios, 100 a visitantes nacionales y 100 a extranjeros. El autor también compiló los datos de afluencia anual al museo desde 1942, con una estadística que distinguía a los públicos nacionales de los extranjeros, a las mujeres, los hombres y los niños, así como a los escolares. Es de notar que en aquella época los escolares constituyeron 5% del total de visitantes del decenio.

Más allá de datos del perfil, vale la pena reflexionar sobre los sujetos que cruzaban las puertas del museo, sus motivaciones y expectativas: 39% declaró que lo visitaba por descanso o vacaciones; 13% dijo que la razón era la visita de familiares y amigos –lo cual refuerza el importante papel del museo como un atractivo turístico–; 4% mencionó que le interesaba el estudio o la investigación de temas relacionados con el recinto, y es sorprendente que 32% llegara por casualidad.

La Piedra del Sol fue declarada, por nacionales y extranjeros, elemento de importancia para la visita. Otra respuesta común fue que deseaban visitar el museo por “tradicición” (50%), a lo que cabe preguntarse si se referirían a que era un hábito o costumbre de su entorno o más bien porque el museo remite a lo propio, a las raíces; entre los extranjeros la respuesta más común fue: “Por todo” (54%).



John F. Kennedy escucha la explicación referente a la diosa Coatlicue, 1962 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 257855

Para finalizar, se ofrece información acerca de lo que el público deseaba encontrar y lo que sugería para mejorar. Entre los visitantes nacionales, 15% solicitó una mejor iluminación y 28% que el museo presentara asuntos históricos. En los extranjeros existe una coincidencia en cuanto al reclamo por luz (16%) y 13% solicitaban explicaciones en inglés.

La sección final del reporte desarrolla 27 puntos con los problemas y sugerencias en relación con los visitantes. Destacan estrategias y preocupaciones que no existían o al menos no eran tan visibles en años anteriores: el uso de las inauguracio-

nes, las exposiciones temporales y la “propaganda” para ampliar la difusión del museo, incrementar la visita del turismo y la promoción del recinto en otros estados de la República.

También destaca ofrecer las explicaciones en inglés, cédulas comprensibles, “buenas” guías personales, visitas escolares diseñadas en las que se atiendan las necesidades de los profesores para incrementar la afluencia de este tipo de público, realizar un esfuerzo por evitar el cansancio, ofrecer áreas de descanso, diversión y entretenimiento, y mejorar la orientación en el edificio.



Sala mexicana del Museo Nacional de Antropología, 1966 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 228985

Es interesante cómo a partir de la lectura de esta investigación se configuraba una imagen del museo de aquella época y cómo los visitantes cobran vida en la medida que se les estudia. Pasamos de una imagen algo difusa a una más nítida, a la que contribuyeron dos importantes estudios que, pese a su relevancia, quedaron velados al conocimiento público.



En 1962 se conformó el Consejo de Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología, en ocasión de su inminente reestructuración y movimiento a una nueva sede. Este consejo reunía lo más destacado de la antropología y la museología mexicanas e incluía a un equipo de asesoría pedagógica, integrado por educadoras con prácticas en la docencia y en la metodología pedagógica que ostentaban experiencia en museología y conocimientos antropológicos.



La construcción de un edificio diseñado ex profeso ofrecía la oportunidad de mejorar todos aquellos problemas que ya eran insalvables en el antiguo edificio de Moneda, además de que proveía el escenario ideal para materializar las ideas que se gestaban en una comunidad cada vez más profesionalizada.

En este punto, el estudio titulado *Efectividad didáctica de las actuales instalaciones del Museo Nacional de Antropología*

(Salgado *et al.*, 1962) no deja duda en cuanto a la visión respecto a que el museo se afianzó como elemento educativo. El objetivo central de ese trabajo era “evaluar la verdadera efectividad didáctica de los actuales montajes” y contó con la asesoría del Centro de Cálculo Electrónico de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Dirección de Investigaciones Antropológicas, y con el apoyo del Departamento de Planeación de Museos, estos últimos del INAH. Las técnicas



Sala de Introducción a la Antropología del Museo Nacional de Antropología, 1964 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-NAH, Conaculta, México, inv. 229028

empleadas fueron la encuesta de cálculo electrónico para su interpretación; un *test* de conocimientos, la observación en sala de los públicos y el análisis museográfico. Se aplicaron mil 572 encuestas durante 12 semanas en un muestreo por cuotas, además de indagar sobre las características del público y su opinión acerca del museo, elementos también presentes en el estudio de Monzón (1952).

Si, como se reconocía desde las primeras décadas del siglo pasado, el museo es un espacio educativo, convenía planearse qué tanto cumplía esta meta. La investigación de 1962

lo ponía a prueba, dado que “la inquietud de hacer que el museo se convierta en una verdadera institución educativa ha llevado al personal de museólogos a plantear los últimos montajes con un sentido polivalente, es decir, al alcance de todos los públicos” (Salgado *et al.*, 1962: 6).

Si bien en 1959 algunas salas del museo se rediseñaron –al sentar a la mesa a museólogos, diseñadores de la exhibición y educadores–, 1962 fue la antesala de una posibilidad de renovación total. Vista a la distancia, esa investigación fue una evaluación sumativa de los últimos días del museo en la calle de



Boy scouts en el patio del Museo Nacional de Antropología, 1967 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 228795

Moneda y una evaluación previa que recabaría datos para el desarrollo de los futuros montajes en las nuevas instalaciones del museo (Pérez Santos, 2000; Screven, 1990).<sup>2</sup>

Las variables que se consideraron fueron sexo, edad, ocupación, alfabetismo y procedencia, así como aspectos de la relación con el museo: número de visitas, motivo de la visita, número de salas visitadas y sala de preferencia. Aunque debemos ser precavidos en la comparación entre estudios por su metodología y objetivos derivados desde distintas posiciones, podemos hablar de algunas semejanzas y diferen-

cias entre quienes contestaron la encuesta de 1952 y la de una década después.

Más de la mitad de los visitantes (62.78%) acudían por primera vez, en tanto que los asiduos estaban ligados a las artes o eran profesionistas. Entre las razones de visita se privilegia el estudio, la recreación, los intereses específicos, la casualidad y el hábito. En esa ocasión se preguntó por la preferencia de las salas, cuyo resultado no es sorprendente: las más gustadas fueron la mexicana, la maya y la de Palenque, por estar presentes en el discurso de la educación formal y, tam-



Alumnas del Instituto Femenino Mexicano en las escalinatas del Museo Nacional de Antropología, 1967 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-IMAH, Conaculta, México, inv. 228799

bién, por su ubicación y fácil acceso en el primer piso del museo, con entrada desde el patio central.

Líneas arriba se mencionó que por primera vez existió un interés por valorar la adquisición de conocimientos, lo cual se hizo bajo el precepto de que había buenas y malas formas de visitar las salas. El cuestionario, a manera de *test*, sólo se aplicó a los que manifestaron interés por una sala en particular.

El análisis de las respuestas se contrastó con los datos de la observación en sala. Las investigadoras notaron que algu-

nas preguntas no podían ser resueltas porque los elementos museográficos no favorecían la presentación de ciertos objetos y temas, por problemas en la circulación o por no conseguir el interés de las personas. En este caso cabe señalar que la dificultad para realizar una medición, descripción o comprensión del aprendizaje en los museos ocupa gran parte del debate en investigaciones de públicos actuales (Serrell, 1998; Falk, 2003; Hooper-Greenhill *et al.*, 2003; Bitgood, 2013).

La última parte del reporte ilustra los hallazgos del análisis de elementos museográficos. Se detectaron errores en el

planteamiento curatorial de las salas, deficiencias en el mantenimiento, falta de actualización en el cederario y la museografía, debido a la remoción de piezas, explicaciones en demasía técnicas –de nuevo aparece esta preocupación–, iluminación inadecuada en algunas salas y problemas de circulación, entre otros aspectos.



El MNA debió esperar 20 años más<sup>3</sup> para contar con otro estudio de público que lo valorara de modo integral y desde su dimensión comunicativa. Desde finales de la década de 1990 la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME, 1999) inició un trabajo de estudio de público en algunos museos de la red del INAH y en exposiciones internacionales del MNA; sin embargo, éste no había sido abordado de manera particular. La investigación *La comunicación entre el MNA y su público* (Gándara, 2000) se realizó en otro momento de coyuntura: la reestructuración del museo tras casi 40 años de apertura por la necesidad de actualizar sus contenidos, tanto a la luz de las investigaciones recientes como en relación con las nuevas técnicas expositivas.

El estudio caracteriza la misión del MNA para elegir las estrategias de comunicación más adecuadas, aborda los enfoques de la museología centrados en los usuarios, define a la interpretación temática como una herramienta de utilidad, analiza elementos de las funciones del museo –orientación, interpretación y evaluación– y presenta servicios que harían la visita más agradable (*idem*).

En el “Apéndice N” se refieren los hallazgos del estudio de público, en el que además de cubrir un objetivo común de los estudios precursores y conocer el perfil del público, se va más allá para explorar diversos aspectos ignorados con anterioridad. Por ejemplo, se considera la modalidad de la visita: familias, parejas, grupos escolares, amigos, individuos; los comportamientos durante la visita a través de la observación y del seguimiento de recorridos, así como el conteo de entradas y salidas, entrevistas y la inclusión del punto de vista de agentes como los profesores.

El documento deja ver un cambio de concepción sobre los públicos. Aunque desde inicios del siglo había un incipiente interés por reconocer su diversidad, los estudios prefiguraban a un sujeto inactivo al que era necesario instruir al alejarlo de los lugares perniciosos y estrechar lazos con la familia para atraerlo a la contemplación de las maravillas de la naturaleza o los prodigios del arte (Pruneda, 1913: 113).

También se considera que al sujeto hay que enseñarle la manera correcta de hacer una visita, contribuyendo a “cumplir un más alto propósito, que es el de ir forjando nuestra nacionalidad” (Salgado *et al.*, 1962: 2), para dar paso a una concepción en la que “hablar del público como un ente pasi-

vo sería una visión equivocada ya que a éste debe considerársele como un interlocutor activo” (Montemayor, 2000: 253).

En el estudio del año 2000 se percibe un público diverso que toma mayor nitidez; éste no visita todo el museo (en general, dos de 23 salas), dedica mayor atención a las primeras seis salas –hacia la derecha, en el inicio del recorrido– y muy poca a las salas etnográficas del segundo piso; en su mayoría, no invierte más de 10 minutos en cada una. Además, 50% asiste al museo por primera vez.

En comparación con estudios previos, la mayoría se conforma por estudiantes que asisten entre semana; los fines de semana acuden en mayor medida las familias. Se trata de un público con estudios profesionales (39%) y de bachillerato (23.79%) que en una proporción muy grande recorre el museo sin el apoyo de guías y que no entra en contacto con el personal del museo. Sin contradecir los hallazgos de 1962, las salas mexica y maya se mantienen como las predilectas, tanto en la declaración de los participantes como en la observación directa.

Se debe reconocer que no sólo el apéndice relativo al estudio de público, sino todo el documento, contribuye a una visión distinta sobre el museo, la comunicación con sus públicos y las oportunidades que la investigación abre para la reflexión y para las mejoras.

De manera personal estuve involucrada en la sala Introducción a la Antropología y la sala Poblamiento de América y nunca tuve conocimiento de esta investigación; tampoco conocí los hallazgos que podían aplicarse a estas salas. Lo cierto es que la difusión del informe no tuvo lugar hasta 2013, cuando se publicó en el portal del Programa Nacional de Estudios de Público de la CNME, un hecho que contribuyó al avance del campo de los estudios de público en nuestro país, a partir de una postura de apertura de la información y comunicación de los resultados.

Otras instancias se involucran para conocer a los públicos del MNA: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes –a través del Sistema de Información Cultural–, al realizar tres encuestas de públicos a museos (Conaculta, 2007, 2008-2009 y 2010), incluye a este recinto y desde la academia se plantean tesis de grado que proponen una mirada a elementos particulares.

De esta manera, el MNA es abordado por los tres niveles que propone Graciela Schmilchuk (2012) para el análisis de los estudios de público: el macro, por medio de los sistemas de información cultural; los estudios realizados por el museo o para el museo a solicitud de éste o de otras instancias, y las investigaciones independientes con hipótesis precisas. Cabe preguntarse cuáles de ellas tienen un impacto real en la gestión del museo y en la sensibilización de la importancia del público en los profesionales de todas las áreas que laboran allí.

### CRUCE DE CAMINOS: EN BUSCA DE LAS EXPERIENCIAS

Sería injusto concluir este artículo sin mencionar una de las caras más visibles de la dimensión educativa del MNA y de la atención al público: los servicios educativos, un área con la carga no sólo de la atención a los visitantes, sino, en ocasiones, también de su estudio, como vimos en la investigación de 1962.

Dentro del INAH, en 2002 los servicios educativos cumplieron 50 años de labores. Los museos nacionales de historia y de antropología fueron su cuna, aunque constituyeron un departamento independiente coordinado a nivel central por el instituto. En el caso particular del MNA, aunque desde inicios de siglo tenía entre sus públicos meta –imaginarios e imaginados– a los escolares, no fue hasta 1952 cuando se formalizó la atención a escuelas, sobre todo de secundaria y preparatoria, mediante un programa de visitas guiadas coordinado por el Departamento de Acción Educativa.

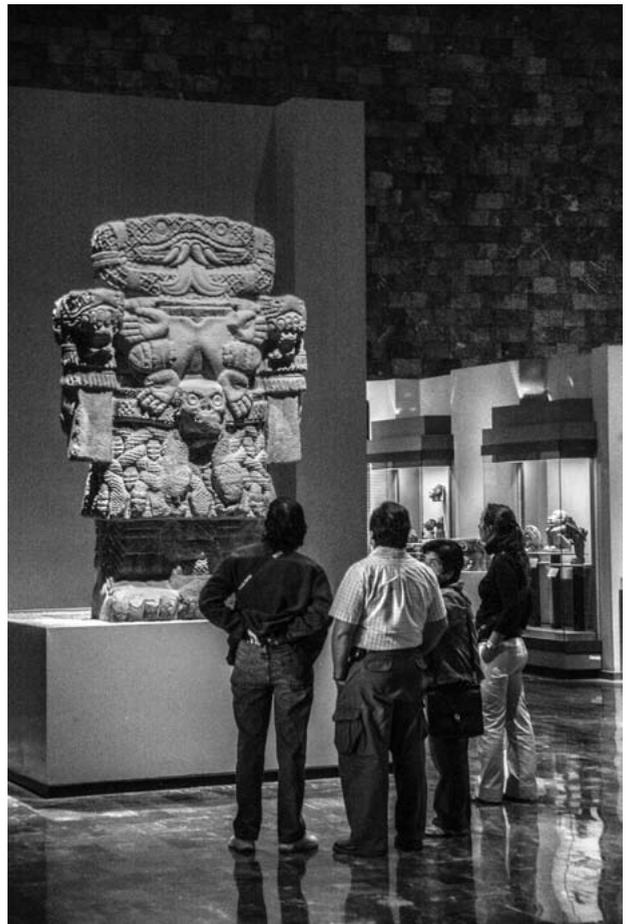
Esta área del instituto se convirtió en 2001 en el Programa Nacional de Comunicación Educativa, época en que hubo un cambio paulatino de visión, al enfocarse de manera exclusiva en la atención de escolares e incluir la diversidad de públicos.

En 1964 el MNA fue el primero en contar con un departamento educativo diseñado ex profeso para sus actividades: auditorio, sala de usos múltiples y oficina (Vallejo, 2003). Es relevante que se le asignara este espacio, pero cabe cuestionar por qué está aislado de los departamentos de curaduría, ubicados en otra ala del museo, lo cual propicia que se desvincule de otras tareas enfocadas en la atención al público.

Esquemas recientes proponen que la educación, parte central de la misión de los museos, debe permear todos los departamentos y la organización de la institución. Un ejemplo es la iniciativa del Dallas Museum of Art (Pitman, 2010); otro es el esfuerzo del proyecto de investigación EuNaMus, que analiza el valor que otorgan los ciudadanos de la comunidad europea a los museos nacionales (Aronsson y Elgenius, 2011).

La comunicación entre el personal del departamento educativo y los públicos que atiende, al ser personalizada y directa, permite la retroalimentación, las conversaciones y el intercambio de experiencias y saberes. Es quizá en este ámbito, poco asequible y efímero, donde podemos rastrear la cualidad y calidad de la experiencia de visita que, sin duda, queda plasmada en las experiencias personales de los trabajadores de estas áreas, quienes han realizado sus tareas con pasión, en el cruce con los recuerdos y remembranzas de los públicos que asistieron al museo y atendieron un taller, una charla o una visita especial que dio carácter memorable a su visita.

Esta retroalimentación y recuperación de las ideas del público, sus apreciaciones y opiniones, no son posibles hasta ahora en las salas permanentes, en la relación fría entre vitrina y espectador. Por ello es necesario abrir espacios de diálogo



Visitantes mirando a la Coatlicue en el Museo Nacional de Antropología, 2010

Fotografía © Gliserio Castañeda, CNIME-INAH

en las investigaciones del público, las redes sociales o los foros de discusión incluyentes de toda la comunidad del museo.

### PARA SEGUIR PENSANDO

A pesar de este largo camino, la importancia del público, de sus intereses y necesidades no se valora a cabalidad. El museo no cuenta con un área propia de estudios de público, queda poco claro el impacto que tuvieron las investigaciones anteriores y existe un vacío de indagaciones que partan desde el punto de vista de los sujetos visitantes. ¿Qué valor atribuyen al museo? ¿Cómo lo perciben en un momento de identidades cambiantes? ¿Cómo conciben su relevancia en una sociedad en que el paradigma nacionalista que dio lugar al desarrollo de este tipo de museos está en duda? ¿Cómo darles un derecho de réplica y abrir canales de comunicación en ambos sentidos?

Queda pendiente la respuesta a esta pregunta: ¿si el museo recibe cerca de 50% de públicos recurrentes, a dónde va el otro 50% que vino una vez y no volvió? La encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales de 2010 indica que 18% de la población nunca asistió a un museo; entre los que sí

lo hacen, 47.5% no acudió a ningún museo en el año anterior al de la encuesta y 28.2% sólo visitó uno (Conaculta, 2010). ¿Cómo atraerlos y fomentar visitas recurrentes?

A 50 años de la apertura del Museo Nacional de Antropología en el bosque de Chapultepec, pero a más de siete décadas en que tomó este nombre, vale la pena una reflexión crítica. La historia de los museos es, de manera general, la historia de sus colecciones, la historia de su desarrollo institucional y la historia de “los distintos significados que otorga la memoria cultural de un pueblo a su pasado” (Morales, 1994: 23).

No obstante, existen pocas reflexiones en torno a la recepción de este fenómeno por los sujetos que le otorgan gran parte de su carácter público: los visitantes. Tampoco los hay sobre su impacto social más allá de los resultados de gestión que se traducen en las cifras del tipo “2 millones 2 mil 133 visitas”. Continúa abierta esta tarea para el futuro de un museo que evoluciona un paso atrás de la cambiante sociedad a la que alude.

---

\* Profesora de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH

#### Notas

<sup>1</sup> Desde 1942 se separó la sección de historia del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía para dar paso al Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec. Mientras tanto, el Museo Nacional de Antropología quedó en su local histórico de Moneda hasta 1964, cuando fue construido, también en el bosque de Chapultepec, el nuevo MNA, con los mejores estándares y adelantos de la museología de la época.

<sup>2</sup> La evaluación sumativa intenta valorar el éxito de una exposición al concluirse, para corroborar su funcionamiento, el uso que hace el público, sus opiniones y su eficacia. La evaluación previa tiene el propósito de obtener datos que ayuden en el diseño de nuevas propuestas: perfil del público, intereses, conocimientos previos.

<sup>3</sup> Señalo 20 años porque existió otra investigación, de 1981, que no ha sido localizada: “Los visitantes y el funcionamiento del Museo Nacional de Antropología”, realizada por Miriam Arroyo.

#### Bibliografía

Aronsson, P. y G. Elgenius, “Making National Museums in Europe-A Comparative Approach”, en P. Aronsson y G. Elgenius (eds.), *Building National Museums in Europe 1750-2010. Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Linköping, Linköping University Electronic Press, 2011, pp. 5-20, en línea [[http://www.ep.liu.se/ecp\\_home/index.en.aspx?issue=064](http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064)].

Bitgood, S., *Attention and Value: Keys to Understanding Museum Visitors*, California, Left Coast Press, 2013.

Castillo Ledón, L., “El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México”, en L. G. Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Departamento de Historia-Universidad Iberoamericana, 1994 [1924], pp. 101-103.

“Programa Nacional de Estudios de Público”, México, INAH, 1999, en línea [[http://estudiosdepUBLICO.inah.gob.mx/images/stories/archivos/intro\\_web\\_PNEP.pdf](http://estudiosdepUBLICO.inah.gob.mx/images/stories/archivos/intro_web_PNEP.pdf)], consultado el 16 de julio de 2014.

“Encuesta nacional de prácticas y consumo culturales”, México, Conaculta, 2010.

“Encuestas de Públicos a Museos, 2007, 2008-2009 y 2010”, México, Conaculta, 2010, en línea [<http://sic.conaculta.gob.mx>], consultado el 17 de julio de 2014.

“Estadísticas de visitantes”, México, INAH, 2013, en línea [[www.inah.gob.mx](http://www.inah.gob.mx)], consultado en julio de 2014.

Falk, J. H., “Personal Meaning Mapping”, en G. Caban, C. Scott, J. H. Falk, y L. D. Dierking (eds.), *Museums and Creativity: A Study Into the Role of Museums in Design Education*, Sidney, Powerhouse, 2003, pp. 10-18.

Galindo y Villa, J., “Museología. Los museos y su doble función educativa e instructiva”, *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, núm. 39, 1920, pp. 415-473.

Gándara, M., *La comunicación entre el Museo Nacional de Antropología y su público*, México, INAH, 2000, en línea [<http://www.estudiosdepUBLICO.inah.gob.mx>].

Hooper-Greenhill, E., J. Dodd, T. Moussouri y C. Theano, *The Generic Learning Outcome System: Measuring the Outcomes and Impact of Learning In Museums, Archives and Libraries*, Leicester, The Learning Impact Research Project-Research Centre for Museums and Galleries-Department of Museums Studies-University of Leicester, 2003, en línea [[https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/projects/lirp-1-2/LIRP\\_end\\_of\\_project\\_paper.pdf](https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/projects/lirp-1-2/LIRP_end_of_project_paper.pdf)].

Montemayor, E., “Apéndice N. Un estudio de público en el Museo Nacional de Antropología”, en M. Gándara, *La comunicación entre el Museo Nacional de Antropología y su Público*, México, INAH, 2000, en línea [<http://www.estudiosdepUBLICO.inah.gob.mx>].

Monzón, A., “Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología”, *Anales del INAH*, t. VI, 2ª parte, 1952.

Morales Moreno, L. G., *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Departamento de Historia-Universidad Iberoamericana, 1994.

Morales Moreno, L. G., “Museológicas. Problemas y vertientes de la investigación en México”, *Relaciones*, vol. XXVIII, núm. 111, 2007, pp. 31-66.

Pérez Santos, E., *Estudios de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*, Asturias, Trea, 2000.

Pitman, B., *Ignite the Power of Art: Advancing Visitor Engagement in Museums*, Dallas, Dallas Museum of Art/Yale University Press, 2010.

Pruneda, A., “Algunas consideraciones acerca de los museos”, en L. G. Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio del Museo Nacional 1780-1940*, México, Departamento de Historia-Universidad Iberoamericana, 1994 [1913], pp. 111-122.

Salgado, I., M. C. Sánchez, L. Trejo y E. Arana, “Efectividad didáctica de las actuales instalaciones del Museo Nacional de Antropología”, [volumen sin numerar, titulado “Equipo pedagógico”], México, Consejo de Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología/INAH/SEP/CAPFCE, Archivo histórico del MNA, 1962.

Schmilchuk, G., “Públicos de museos, agentes de consumo y sujetos de experiencia”, *Alteridades*, vol. 22, núm. 44, 2012, pp. 23-40.

Screven, C. G., “Uses of Evaluation Before, During and After Exhibit Design”, *ILVS Review. A Journal of Visitor Behavior*, vol. 1, núm. 2, primavera de 1990, pp. 36-66.

Serrell, B., *Paying Attention: Visitors and Museum Exhibitions*, Washington, D.C., American Association of Museums, 1998.

Vallejo Bernal, M. E., “Los servicios educativos del INAH: una historia de 50 años”, *Gaceta de Museos*, segunda época, núms. 30-31, septiembre de 2003, pp. 75-86.







# Museo Nacional del Virreinato: 50 años difundiendo la cultura novohispana

José Abel Ramos Soriano\*

## EL CONTEXTO DE SU FUNDACIÓN

En 1964 se fundó el Museo Nacional del Virreinato; era la década de 1960, época de cambios trascendentales en México y el mundo. Se transformaron la política, la economía, la música, la manera de vestir y de ver a las autoridades y a la gente mayor. En nuestro país –entre finales de la década de 1950 y principios de la de 1960– la radio predominaba sobre la televisión; se escuchaba música de los tríos, el mambo y el danzón, y eran populares las radionovelas.

Era común que grupos de niños se reunieran en los departamentos –muchos de ellos de “renta congelada”– donde había televisión para ver el cuento de *Cachirulo*, las luchas, el box y el fútbol. Jugaban en la calle y en los patios de las vecindades al trompo, al balero, a los encantados, la cuerda, la roña o el bote. Todo parecía estable. Así había sido por mucho tiempo y parecía que seguiría así.

A principios de esa década la situación seguía tranquila: los niños continuaban jugando fuera de sus casas; en la economía, el dólar costaba \$12.50 como hacía tiempo, y las mercancías en las tiendas subían de precio apenas por 10 o 15 centavos. Pero grandes cambios comenzaron a gestarse. Muchos de ellos se fueron dando en forma paulatina y otros de manera más drástica.

En la radio se comenzó a escuchar cada vez más música en inglés, aunque también en francés, italiano y portugués, y comenzaron a proliferar cantantes solistas y grupos musicales que interpretaban canciones extranjeras traducidas al español. En el cine se veían películas estadounidenses, francesas e italianas. Era presidente de la República el licenciado Adolfo López Mateos y el licenciado Jaime Torres Bodet, secretario de Educación Pública.

En el ámbito cultural también había cambios. En literatura se registró el “boom latinoamericano”; en los estudios históricos se revaloró el pasado virreinal y se profesionalizó a la disciplina. Se veían los frutos de los institutos de investigaciones; por ejemplo los de Históricas y Estéticas de la UNAM. Allí se inició la publicación de revistas especializadas.

En este contexto se fundaron museos importantes. En el INAH fueron dos que completaron de manera específica una visión panorámica de la historia de México: el Museo Nacional de Antropología (MNA), que se dedicó a mostrar el pasado prehispánico, y el Museo Nacional del Virreinato (MNV), cuyo objetivo principal fue dar a conocer las obras del periodo virreinal. Ambos se inauguraron en 1964.

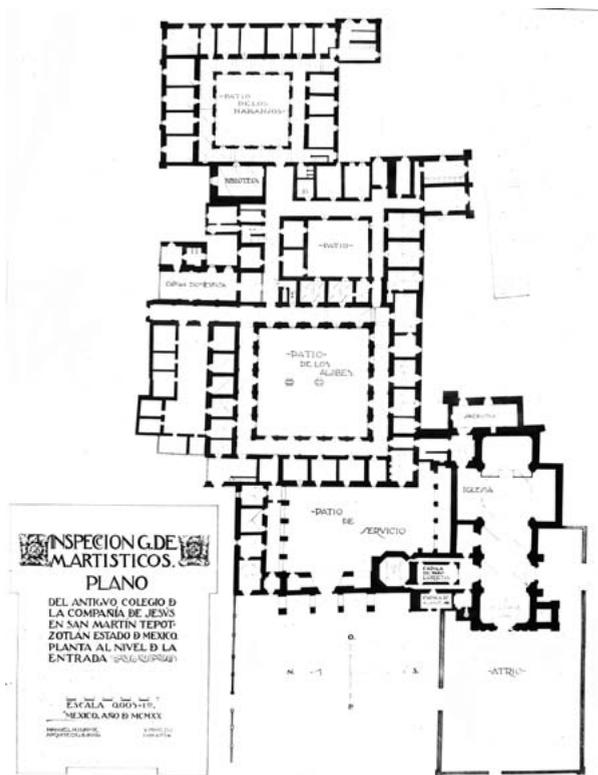
La visión se complementó con lo que se exhibía en el Museo Nacional de Historia (MNH), que se encargó en específico del siglo XIX y la primera mitad del XX. Un año después el Museo Nacional de las Culturas (MNC) se destinó a mostrar las expresiones de las culturas del mundo. Los museos nuevos nacieron con vocaciones distintas.

El edificio del MNA se construyó de manera expresa para cumplir con sus funciones, con salas espaciosas para las exposiciones, bodegas para las colecciones, un amplio vestíbulo para recibir a los visitantes, talleres, oficinas para servicios al público, biblioteca y estacionamiento para los vehículos de los visitantes. El terreno era lo bastante amplio para satisfacer los requerimientos. El edificio incluso albergó a la Escuela Nacional de Antropología e Historia y los departamentos de investigación.

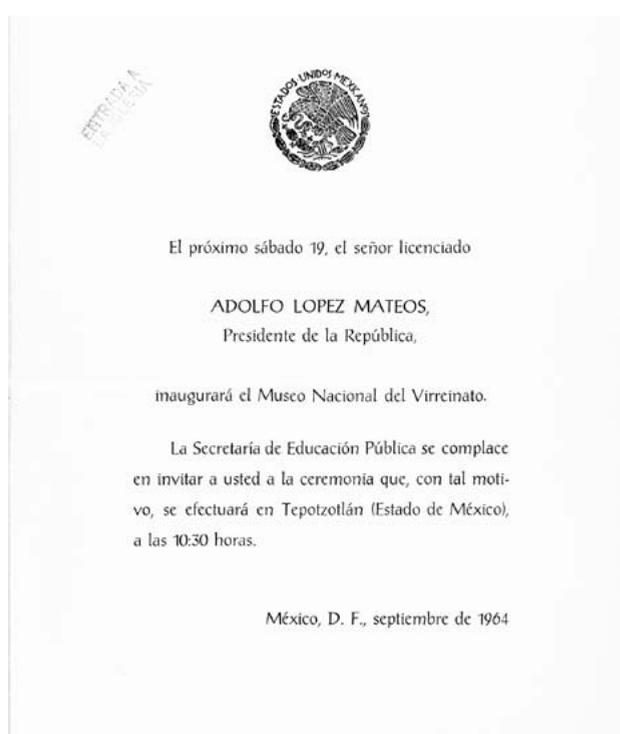
En cambio, el MNV se estableció en un antiguo colegio jesuita, es decir, en un espacio construido para funciones distintas a las de un museo. Éste, además, fue declarado monumento histórico, por lo que no podía ser adecuado sin restricciones para su nuevo uso. Por último, se encontraba en el pueblo de Tepotzotlán, a 43 kilómetros de la ciudad de México, lejos de muchos de los servicios que ofrecía la capital, como el del transporte. ¿Cómo se enfrentó esta situación?

## UN GRAN EXPERIMENTO MUSEOGRÁFICO

Se trataba entonces, al contrario de lo que sucedió con el MNA, no de adaptar el edificio al museo, sino el museo al edificio. Pero no todo era negativo: el hecho de que el ex colegio se ubicara fuera de la ciudad permitió que subsistiera intacto, con todas sus dependencias.



Plano del antiguo Colegio de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús, Tepetzotlán, ca. 1920 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 121490



Invitación para la inauguración del Museo Nacional del Virreinato el 19 de septiembre de 1964 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

Permanecieron la iglesia con su sacristía y sus capillas, los claustros con los aposentos de los antiguos habitantes, la capilla doméstica para uso exclusivo de los padres y novicios, el refectorio, la cocina, los espacios frescos por donde pasa un acueducto que llega desde la huerta y que eran aprovechados para guardar alimentos y bebidas. Estas dependencias fueron construidas y decoradas durante más de siglo y medio, entre 1606 y 1767.

La fábrica de la iglesia, por ejemplo, data de la segunda mitad del siglo XVII; en cambio, los retablos y la fachada principal pertenecen a la segunda mitad del XVIII. Los dos claustros corresponden a diferentes fechas de construcción; los dos niveles del primero, cuyo patio alberga dos aljibes que recuperaban el agua de lluvia de las azoteas, son de épocas distintas, y el segundo, nombrado de los Naranjos por los árboles frutales que posee, ostenta en su fuente la fecha de 1708, mientras que la fuente del patio de las cocinas presenta la fecha de 1740.

Se conservaban obras de destacados artistas en diferentes áreas del edificio; entre otras, óleos, retablos y pintura mural de Miguel Cabrera y trabajos del escultor Higinio de Chávez en la iglesia; una serie de pinturas de Cristóbal de Villalpando, sobre la vida de san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, en el claustro bajo de los Aljibes, y otra de Juan Rodríguez Juárez, con escenas de la vida de la Virgen, en el claustro alto de los Naranjos.

También se tiene registro de obras y objetos de autores anónimos que a menudo es difícil explicar cómo sobrevivieron a las épocas de abandono del edificio a partir de la expulsión de la Compañía en 1767. Por supuesto, ni el edificio ni sus obras se encontraban en condiciones óptimas para cumplir con su nuevo destino: sede de un museo que mostrara la historia de los tres siglos del periodo virreinal, el más importante del país con ese objetivo. Se procedió entonces a su completa restauración y adecuación, respetando siempre sus características originales.

Fue un arduo trabajo que, sin embargo, requería de un esfuerzo más, pues a pesar del interés, el edificio era insuficiente para ilustrar otros aspectos de la cultura novohispana. Por ello se reunieron en éste obras de distinta procedencia, de manera principal las colecciones del Museo de Arte Religioso de la catedral de México, del Castillo de Chapultepec, así como de otras dependencias del INAH y diferentes lugares de la República y el extranjero.

El acervo del museo se formó con una amplia gama de obras de distinta procedencia, manufactura, materiales y usos: elementos arquitectónicos, fragmentos de retablos, pinturas, esculturas, muebles, libros. O bien, vestimentas utilizadas por los sacerdotes en las ceremonias religiosas y objetos laqueados, taraceados o elaborados en marfil, porcelana, hierro y vidrio.

Muchos de ellos no eran de un solo material, sino de varios, como piezas y muebles laqueados o taraceados, estos últimos elaborados con distintos tipos de madera e incrustaciones de marfil, hueso y concha, o con aplicaciones de herrajes. Seguía entonces otro gran reto: ¿cómo mostrar obras de tanta relevancia y tan variadas en un monumento también digno de exhibirse?

### LA TRAYECTORIA: EXPOSICIONES

La iglesia cerró al culto y se convirtió en la principal sala de exhibición, en tanto que las demás dependencias se ocuparon como áreas museográficas, para mostrar y almacenar obras, así como para oficinas, talleres y otros espacios necesarios para el servicio y funcionamiento del museo.

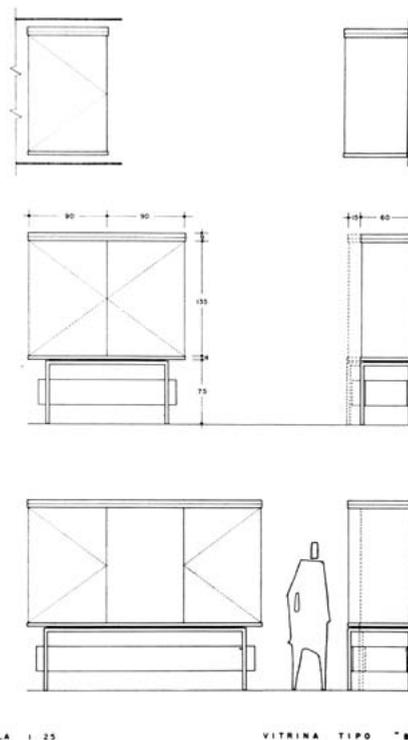
Los espacios se delimitaron; cobraron forma las áreas de exhibición, los talleres de restauración, museografía, carpintería y las oficinas de la dirección, la administración y el archivo fotográfico. Se inició un largo proceso que continúa hasta la fecha: mostrar tanto el edificio como las colecciones de obras y conciliar los requerimientos de funcionamiento y servicio en los espacios disponibles.

El edificio se mostró impecable y la museografía en general no rompía con la sobriedad de la construcción. Las piezas se mostraron de acuerdo con las características de su técnica, materiales de elaboración y uso. Hubo, por ejemplo, salas de taraceas, mobiliario, herrajes y esculturas de piedra. Tenían cédulas con información básica del título, el nombre del autor —si se conocía—, la fecha o época de elaboración y, sobre todo, según el estilo artístico, la técnica de manufactura y número de inventario. El criterio fue que las obras hablaran por sí solas, pero las características de las piezas imponían algo distinto a lo que todavía imperaba en los estudios de historia del arte: se fue más allá de presentar u observar la sola cuestión estética, de preferencia sobre arquitectura, pintura y escultura.

Colecciones importantes en calidad y cantidad como las de ornamentos, orfebrería, muebles, marfiles, lacas, vidrio y hierro obligaban a estudiar no sólo su aspecto artístico, sino también cuestiones relacionadas con su producción y uso. Si bien esto no era por completo novedoso, ya que algunos estudiosos comenzaban a tratar temas de este tipo, el museo originaba o favorecía a que el interés por las obras aumentara y se diversificara, pero de modo paulatino.

Más tarde se abrió una sala con pretensiones de permanente, con un tema más amplio que el de una colección en particular: “Comercio con Asia”, que aglutinó obras de distintas características. Contenía productos elaborados o relacionados con esa región del mundo para una clientela novohispana: ornamentos religiosos, muebles y objetos laqueados, marfiles y pinturas.

La exposición abarcó tres de los antiguos aposentos que se comunicaron y permitieron una visita más cómoda, con una



Vitrinas diseñadas por el arquitecto Miguel Celorio **Fotografía** Tomada de *Colegios de Tepotzotlán. Restauración y Museología*, México, INAH, 1964, plano 18 © Gliserio Castañeda, CNME-INAH



Carta de felicitación de Ernesto Zedillo, como candidato a la presidencia, en el 30 aniversario del MNM en 1994 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH





presentación coherente y homogénea de las obras, siguiendo un guión científico y museográfico de acuerdo con el tema. Esta muestra ya no existe, pero duró varios años y el tema continúa presente, sobre todo porque se cuenta con un valioso legado de piezas que llegaron o se vinculan con el este asiático.

De ello dio cuenta la espléndida exposición temporal que se montó en 1976 con motivo de la celebración del XXX Congreso Internacional de Orientalistas, organizado por El Colegio de México. La muestra se tituló *El Galeón de Acapulco, 250 años de comercio con Asia*.

En los antiguos aposentos y corredores del claustro alto de los Naranjos, incluyendo la sala mencionada de Asia, se presentaron los más variados objetos procedentes de distintas colecciones. De la exposición temporal quedó testimonio en la revista *Artes de México*, cuyo número 190 se tituló “El arte en el comercio con Asia”.

Mencioné que el tema perdura porque en diciembre del año pasado se abrió en el museo una exposición, también con pretensiones de permanente, denominada *Oriente en Nueva España*. Entre sus aportaciones se encuentra el sentido amplio que se le da al tema, desde la explicación de lo que significa culturalmente Oriente.

Se habla de las piezas y del contexto en que fueron elaboradas, sus técnicas y características, de acuerdo con el gusto de los clientes. Al mismo tiempo se armoniza la presentación de las obras con el edificio. Ahora luce la arquitectura debido a que se liberaron las bóvedas de elementos de iluminación y se descubrieron las ventanas y la pintura mural. Esta última, que presenta a la Virgen con el Niño en cada una de las cuatro salas de la exposición, se exhibe al público por primera vez. Estas pinturas no tienen relación con el guión museográfico, pero sí con la historia de la construcción y una de las devociones de sus primeros ocupantes. Además, se destaca el espacio con luz blanca, en tanto que las obras se muestran en vitrinas con luz cálida.

De regreso a las peculiaridades de las exposiciones, en la década de 1980 se insistió en la necesidad de mostrar de manera más amplia la historia del virreinato, matizando, por decirlo así, el predominio del arte. Con tal objetivo se liberó un área hasta entonces ocupada como depósito de obras.

De esa época data la exposición *El México virreinal*, que muestra temas relacionados con el pasado prehispánico, la conquista militar y espiritual, la producción minera, las monedas, la vida cotidiana, entre otros. Para ello se utilizaron, además de piezas de colección, elementos como gráficas, cuadros cronológicos, mapas y maquetas. El contenido se enriqueció y el área de exhibición aumentó a 20 salas.

Pero el reto continuaba latente: mostrar cada vez mejor el pasado virreinal con los elementos disponibles. La sede del

Claustro de los Naranjos, Museo Nacional del Virreinato, 2009

Fotografía © Gliserio Castañeda, CNME-INAH



Exposición temporal sobre el décimo aniversario del museo, 1974 **Fotografía** © Palle Pallensen, Museo Nacional del Virreinato, INAH, Conaculta

museo y su acervo son de carácter artístico y religioso, debido a su procedencia y a que es lo que conserva de la época. ¿Para qué negarlo o pretender ocultarlo? Al contrario, pues esto ofrece múltiples opciones.

Con ese criterio como base, se dotó al edificio de cédulas explicativas sobre las funciones de cada dependencia y sus obras originales, y se abrieron salas en las que se abordaron de manera detallada y sistemática temas más amplios de las obras relacionados con su contexto. Por ejemplo, sobre artes y oficios, es decir, acerca de quiénes las elaboraron, cómo y con qué intención.

También se montó un espacio en torno a la vida con-ventual femenina y las exposiciones denominadas “Pieza del mes” cambiaron su título a “Tema del mes”. Con este pequeño cambio se exhiben ahora obras en distinto número y de diferente índole, aspecto que permite mostrar los más variados temas sobre el virreinato novohispano.

Lo anterior se refiere sobre todo a exposiciones permanentes, pero también son importantes las temporales, como la mencionada del Galeón de Acapulco. Con algunos saltos arbitrarios en el tiempo, a continuación menciono algunas: *Colegios de Tepotzotlán*, montada en 1974 para conmemorar el décimo aniversario de la fundación del museo; la del céle-

bre pintor *Juan Correa, su obra y su tiempo* y *De la escritura a la lectura. El mundo del libro en la Nueva España*, ambas en 1992.

Más recientes son las exposiciones *Plata forjando México* (2010), *El pecado y las tentaciones en la Nueva España* (2012) y *La construcción del México mestizo. Expulsión y restauración de la Compañía de Jesús* (mayo-agosto de 2014). Éstas y otras muestras que sería largo enumerar formaron parte o han propiciado actividades académicas: congresos, simposios, coloquios, ciclos de conferencias, conciertos, talleres o publicaciones. Algunas fueron itinerantes o dieron pie a otras.

#### **LA TRAYECTORIA: OTRAS ACTIVIDADES**

Las actividades que acabo de mencionar giran en torno a las exposiciones porque son una función esencial de los museos, pero no la única, pues en un sentido más amplio la labor de aquéllos es estudiar, conservar y difundir la cultura también por otros medios a su alcance. Por ello, todas las tareas se han incrementado de manera notable.

En el campo de la investigación histórica se lograron avances en temas de vida cotidiana que hasta hace poco no se tomaban mucho en cuenta en el medio mexicano. En materia de conservación y museografía, además del trabajo cotidiano, en el que casi siempre se aplican criterios y técni-



Exposición en el Museo Nacional del Virreinato, 2009 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

cas actuales, se realizan proyectos como los que implementa la Asociación de Amigos del Museo, mediante los cuales se han intervenido espacios del edificio y decenas de obras de colección.

Algunos de estos eventos se llevan cabo desde hace años. Un ejemplo es un festival de música antigua y otros encuentros musicales, un programa académico, así como ferias y, de manera reciente, las “Noches de museos”, todos ellos acompañados de actividades paralelas en las que a menudo el público participa de modo activo.

A tono con la época, se ha puesto la mirada en los medios electrónicos de comunicación y se piensa aumentar su uso con la próxima publicación de una revista digital, sin olvidar las publicaciones impresas, que también son fundamentales. Se trabaja en un boletín, en libros y folletos acerca del museo, sus colecciones y actividades, así como sobre temas relacionados con el virreinato novohispano, sin olvidar, por supuesto, la apertura de nuevas áreas de exhibición y servicios.

El trabajo tiene trascendencia y es posible observarlo porque el museo influye cada vez más y recibe la influencia del lugar donde se ubica. En el año 2002, sobre todo debido a la labor conjunta entre el museo, la comunidad y las autoridades, Tepotztlán fue declarado “pueblo mágico” y el edi-

ficio sede (2010) –como uno de los sitios que forman parte del Camino Real de Tierra Adentro– “patrimonio cultural de la humanidad”. Sin embargo, con estas distinciones aumentaron también las responsabilidades.

El reto continúa, si bien el museo cuenta con personal calificado para cumplir con su cometido. Como se puede constatar, se nutre de los avances técnicos y científicos en los campos de la investigación histórica, la museografía, la conservación y las comunicaciones. En el terreno humano, cuenta con el apoyo de las autoridades centrales del INAH, del personal de sus numerosas dependencias y de otras instituciones públicas y privadas, así como con la colaboración de las autoridades estatales y municipales.

En particular reconocemos a la comunidad de Tepotztlán y sus alrededores, cuyos habitantes participan de manera constante y diversa, con apoyo material y humano, ya sea en los eventos o como voluntarios, o por medio de los estudiantes prestadores de servicio social. En fin, nuestro agradecimiento se dirige hacia todas las personas e instituciones que de una u otra manera han hecho posible que este museo celebre su 50 aniversario ✦

\* Director del Museo Nacional del Virreinato, INAH

# Restauración y museografía de los colegios de Tepotzotlán

Carlos Flores Marini\*



Trabajos de restauración en el Museo Nacional del Virreinato, ca. 1960-1964 **Fotografía** © M. Duprat, INAH, Fototeca CNPC (X-A-14-1), Conaculta

## A 50 AÑOS DE SU INAUGURACIÓN

Pocas veces se tiene la oportunidad de intervenir y dar seguimiento a obras emprendidas hace 50 años. Esto sucedió al inicio de mi carrera y cuando éstas eran las primeras que el país emprendía con esas dimensiones. Tepotzotlán fue un laboratorio donde muchas de las disciplinas eran precursoras y no se contaba con la experiencia suficiente en todas ellas. Una de las causas que más valoramos fue que, al estar aislado Tepotzotlán de la ciudad, el trabajo en equipo fue indispensable. Sobre todo en restauración y museografía, esta última bajo la dirección del arquitecto Miguel Celorio Blasco, quien fungió como el primer director del Museo Nacional del Virreinato (MNV).

## CRITERIO GENERAL

La tendencia de la restauración fue respetar todas las etapas constructivas del edificio, puesto que constituían un testimonio histórico o artístico. Cabe subrayar que este criterio se adoptó desde los lineamientos generales establecidos en 1963, un año antes que la Carta de Venecia los reafirmara. Por tanto, las obras realizadas vigilaron las diferentes etapas de construcción por las que pasó el monumento durante la época virreinal (1606-1762), con un desarrollo evolutivo de expresiones estilísticas e históricas que fueron cortadas de tajo con la expulsión de la orden en 1767.

## PARTICULARIDADES

Dado el nuevo uso del edificio, se tomó en cuenta que la restauración cumpliera con una doble función: primero, la adaptación a museo, y segundo, la incorporación de éste como parte activa del conjunto. Debido a las diferentes etapas constructivas era imposible adoptar un criterio general para todas las dependencias, de allí que las soluciones se dieron al dividir los edificios según su periodo de erección, pero siempre dentro de una serie de normas generales tendientes a la unificación de criterios. Para el establecimiento de éstos, así como para los casos en que fue necesario suprimir algunos agregados sin valor, se contó con la valiosa opinión de historiadores, arquitectos y otros especialistas.

De acuerdo con las normas establecidas, se trató de respetar todos los elementos originales encontrados *in situ*, aun cuando su estado de deterioro fuera franco y notorio. En los pisos se conservó la “piedra de santo Tomás”, material original utilizado en los pasillos. Debido al estado de destrucción o falta absoluta del ladrillo de los pisos en las celdas y demás dependencias, se cubrieron con ladrillo de Guanajuato, que tiene la apariencia del original, pero con la resistencia y durabilidad necesarias para la nueva función del monumento.

El intenso tráfico en el museo durante los últimos 50 años propició que los pisos de las antiguas celdas fueran cambiados varias veces. En los aplanados se estableció la reposición de aquéllos en mal estado, previo estudio para determinar que

no contuvieran pintura mural; en caso de que ésta existiera, se procedió a su descubrimiento, fijación y conservación.

El mismo criterio se aplicó a los techos en mal estado, en los que sin alterar el nivel original se cambió el terrado por losa de concreto, a fin de conservar el mismo aspecto interior de vigas y madera. En este renglón fue necesario sustituir las tablas originales de tejamanil por madera de ayacahuite, debido a que en la actualidad está prohibida la explotación de aquél.

Las áreas verdes se arreglaron sin modificar su traza, como los prados del atrio de la parroquia. Sin embargo, fue necesario cambiar de lugar algunos árboles en la explanada del portal de campo. La huerta ligada al funcionamiento del colegio, que en su forma original estuvo plantada con naranjos, olivos, manzanos y perales, presentaba un abandono deplorable que no dejaba ver la importancia que tuvo en el tiempo que funcionó el noviciado.

Por lo tanto, se procuró la conservación del carácter severo que debió de tener este sitio destinado para el descanso y la meditación de los novicios, aunque se alegró con flores que forman manchas de color dentro de la austeridad de los verdes prados. No se trató de restituir a la huerta su funcionamiento como tal, sino de integrarla al conjunto museográfico.

Para lograr lo anterior se colocaron algunos elementos arquitectónicos procedentes de monumentos destruidos o reconstruidos: nichos de casas demolidas en la ciudad de México, columnas de iglesias desaparecidas y la fuente del Salto del Agua, desmontada en 1934.

## MUSEOGRAFÍA

La organización museográfica se concibió tomando en cuenta que el edificio era en sí un ejemplo sobresaliente de la arquitectura de su época y que muestra tanto su secuencia constructiva como su funcionamiento. Por ello se respetaron las zonas más características del edificio como colegio. Se puede ver la antigua botica con sus murales, sus diferentes capillas, como la de novicios, la iglesia y su sacristía, el rectorio y sus cocinas, la biblioteca y otras dependencias que están señaladas en su interior.

El museo se montó con salas que muestran diversos objetos de nuestra vida virreinal, inicia la visita a través de lo que era la portería, donde aún se conserva un mural, en parte destruido por una escalera que se encontraba adosada a él. Se instaló en ese reducido espacio la librería de publicaciones del INAH.

En el lugar que desemboca al pasillo del Claustro de los Aljibes se conservan, en su sitio original, algunos de los cuadros de la vida de san Ignacio de Loyola, fundador de los Jesuitas, pintados por Cristóbal de Villalpando. A la izquierda se aprecia la botica, ambientada de época, cómo debió ser en su tiempo. Al final de este pasillo se coloca la pieza del mes, al-



Restauración de pintura mural, ca. 1960-1964 **Fotografía** © M. Carballo, INAH, Fototeca CNPC (IX-5-4-2), Conaculta

guna nueva adquisición o tema relacionado con celebraciones habituales del pueblo de México, como los días de muertos o la festividad de la virgen de Guadalupe.

Las demás salas distribuidas alrededor del patio mostraban diversas colecciones del periodo barroco, una sala dedicada a cálices y objetos de culto religioso, otra a las terracotas. A través de los corredores uno se traslada al patio de los naranjos, la iglesia o a la antigua zona de la hospedería, hoy restaurante. Uno de los aspectos que llama la atención es que este patio –contrario a lo habitual–, no tenga arcos alrededor, sino que esté amurallado y que sólo las ventanas den luz a los pasillos.

Esto se debe a la costumbre jesuita de hacer del corredor no sólo lugar de tránsito, sino también de tertulia y estudio, ya que hacia éste conducían los salones de clase, pues debemos recordar que el edificio fue colegio y las salas, áreas de estudio. En cada una de las dependencias de este vasto edificio encontramos valiosos objetos y colecciones; la de pintura, diseminada por todo el edificio, contiene muestras desde el siglo XVI, bien sea del flamenco Martín de Vos o las famosas Benedictas.

Por cierto que al dirigirse a Tepotzotlán vale la pena desviarse a Cuautitlán, pues en el retablo mayor de su iglesia se encuentran cuatro estupendos cuadros del mismo Martín de

Vos, únicos en México, colocados en un moderno retablo. Afuera de ésta catedral, segregada de lo que fue el original atrio, se puede ver la cruz del siglo XVI que mejor se conserva, de fina talla y buen estado de conservación.

Como complemento al conocimiento arquitectónico del siglo de la Conquista, el Museo Nacional del Virreinato cuenta con una sala en la planta alta del claustro de los Aljibes, con reproducciones a escala natural de cuatro portadas del siglo XVI, realizadas en fibra de vidrio, técnica que permite obtener una copia idéntica de la pieza original. El pasillo donde se encuentra esta sala conduce al mirador, desde donde se tiene una vista del ábside con decoración mudéjar y de lo que debió de ser una estupenda perspectiva de la añorada campiña, cada día con mayor invasión y degradación.

El mismo nivel de la planta baja de los Aljibes conduce hacia la planta alta del patio de los Naranjos, debido al pronunciado desnivel del terreno. Las salas en este patio muestran ambientes de época, como el mobiliario de los siglos XVI, XVII y XVIII, un comedor de este siglo o el famoso altar neoclásico de Calamina, procedente de la iglesia de La Encarnación de la ciudad de México. Otras tienen porcelanas, taraceas y marfiles. En una sala más está la biblioteca, tal como fue dejada por los jesuitas en 1914, última fecha en que usaron el colegio.



Restauración del mirador del Antiguo Colegio de Tepetzotlán, ca. 1960-1964 **Fotografía** © M. Carballo, INAH, Fototeca CNCPC (X-9-5-4), Conaculta

En la planta baja del claustro de los Naranjos se encontraban las esculturas en piedra, junto con la cocina y el rectorio, estos últimos ambientados según la época virreinal. Por este lugar se sale hacia la espaciosa huerta que en la actualidad es un remozado jardín donde se colocaron diversas piezas en cantera, pertenecientes a edificios ya desaparecidos, así como los restos originales de la fuente del Salto del Agua, sustituida en la década de 1940 debido a su alto grado de destrucción. Se han reconstruido sus partes aplicando la teoría de la anastilosis, con lo que se acentuaron las partes originales y se colocaron sus complementos con un claro sentido constructivo.

Las obras del museo son, sin duda alguna, sus diferentes capillas: la de novicios, anexa al claustro de los Aljibes, que forma su particular atrio con una hermosa reja torneada; y la Santa Casa de Loreto, anexa a la nave de la iglesia y a la que llegamos a través de un arco decorado con escenas de milagros marianos, que reproduce por medio de símbolos la leyenda del tránsito de la casa de la Virgen María de Nazaret a la ciudad italiana de Loreto.

En la parte posterior de la recámara de la Virgen está el camerín, destinado al cambio de vestuario de la imagen. Se trata de un espacio revestido en su totalidad de estuco policromado

que asciende hasta la paloma del Espíritu Santo, donde culmina la sucesión de sus cinco diferentes y pequeñas cúpulas.

A un costado del pasillo que conduce al camerín está el relicario de San José, preciosa capilla en que la yesería y las pinturas hacen armónico complemento al hermoso retablo del patrono de Nueva España, san José, joya barroca que por años viajó por el mundo en las exposiciones itinerantes de arte mexicano, representando la exuberancia de aquel estilo.

Este aleccionador recorrido por nuestro arte virreinal tiene un digno colofón en la visita a la iglesia y sus retablos, lugar que abría sus puertas sólo en ocasiones solemnes y que reservaba el lujo de sus interiores a sus educandos y maestros.

#### **LA IGLESIA**

En la iglesia se presentó una preocupación particular –independiente de los criterios aplicados en el colegio– debido a que no sólo constituye un ejemplo sobresaliente del arte virreinal, sino que cada uno de sus elementos forma parte integrante del conjunto, la cual consistía en respetar la unidad arquitectónica y el concepto espacial original sin deshumanizar la estructura o sus elementos, a modo de dejarlos tal y como fueron concebidos para no alterar y deformar la obra original. Con base en el criterio anterior, el programa de trabajo se dividió en



Sergio Montero restaurando pintura en una de las capillas de Tepozotlán, ca. 1960-1964 **Fotografía** © INAH, Fototeca CNCPC (XI-2-6-2), Conaculta

dos partes: la fachada y el interior, incluyendo retablos, coro, mesas de altares y el piso.

La fachada presentaba un estado de destrucción que, si bien no destacaba en conjunto, resultaba notorio al analizarlo dada su exuberancia decorativa. Por lo tanto, en su restauración se presentaron problemas de dos tipos: uno en los elementos decorativos, como guirnaldas, roleos, ramos de flores, hojas de acanto, y el otro de carácter ornamental, como las figuras que componen la iconografía de la fachada —ángeles, querubines, santos, mártires, fundadores de órdenes, doctores, evangelistas—, a las que les faltaban algunas partes del cuerpo que fue necesario reponer.

Al estudiar la fachada se encontró que estaba cubierta en algunas partes hasta con cuatro capas de cal, de las cuales la última daba a la misma un color amarillo. Por lo tanto, al efectuarse la restauración había dos inconvenientes, resultantes de la pintura a la cal. Primero: la notoria disparidad con el color natural de la cantera —blanca rosada, proveniente de la hacienda de La Tecla— para restauración de los elementos faltantes. Segundo: que debido a las sucesivas capas de cal, éstas hicieron desaparecer ciertas características, al alterar las fisonomías concebidas en su origen y cuyo conocimiento era necesario para reponerlas.

Por los hechos anteriores, y aunque la fachada estuvo pintada como la mayoría de nuestros monumentos religiosos del siglo XVIII, se optó por limpiarla. A 50 años de distancia consideramos indispensable que la fachada reciba un recubrimiento a la cal que frene su deterioro a causa de la contaminación ambiental. Sin embargo, al observar la poca resistencia de la piedra no descartamos que el recubrimiento sea posterior, ya que en uno de sus pedestales apareció una inscripción relacionada, posiblemente, con el autor de la fachada:

L. ASOBRAS / DIHCL. COY/ DIA SONES/ TAS

Con la recuperación de las fisonomías de santos y ángeles que se encontraban perdidas bajo varias capas de cal, la obra recobró su aspecto primitivo. En el trabajo de retablos fue necesario restaurar una cantidad considerable de piezas, tanto de ornato como figuras de ángeles y querubines. No fue necesario un trabajo mayor en las esculturas principales, ya que estaban en mejor estado de conservación; en este caso se procedió de modo exclusivo a ejecutar una labor de limpieza y conservación. Sin embargo, hasta la fecha —junio de 2014— su deterioro es notable y urge una intervención.



Colocación del piso en uno de los claustros del Antiguo Colegio Jesuita, ca. 1960-1964 **Fotografía** © INAH, Fototeca CNCP (X-15-1-2), Conaculta

En la restauración de piezas faltantes se siguió como norma que el trabajo ejecutado se diferenciara claramente de la obra original. Por lo tanto, fue necesario hacer y redorar todas las piezas: bases de retablos, motivos decorativos y ángeles. Se dejaron con el acabado actual, sin tratar de igualar o atinar pieza alguna para marcar el trabajo ejecutado, sin romper con esto la unidad artística del retablo.

En los pisos se recuperó el nivel original y se levantaron los restos deteriorados de duela para sustituirlos con madera de mezquite, la cual tiene una gran resistencia y durabilidad; esto aúna la ventaja de no cambiar el tipo del material utilizado originalmente. En las ventanas de la iglesia y dependencias anexas, como sacristía, capilla y camerín de la Virgen de Loreto, así como en la escalera de comunicación del colegio a la iglesia, se colocó mármol de tecali, translúcido, tomando como muestra los que existían en la cúpula del camerín de la Virgen.

Este criterio se aplicó debido al estado de destrucción de las vidrieras y óculos existentes, y si bien no fue el material usado en la iglesia, es tradicional y de uso recurrente en la arquitectura religiosa de la época, que torna la luz difusa y serena, además de que proporciona la sensación de paz y tranquilidad necesaria en un ambiente religioso.

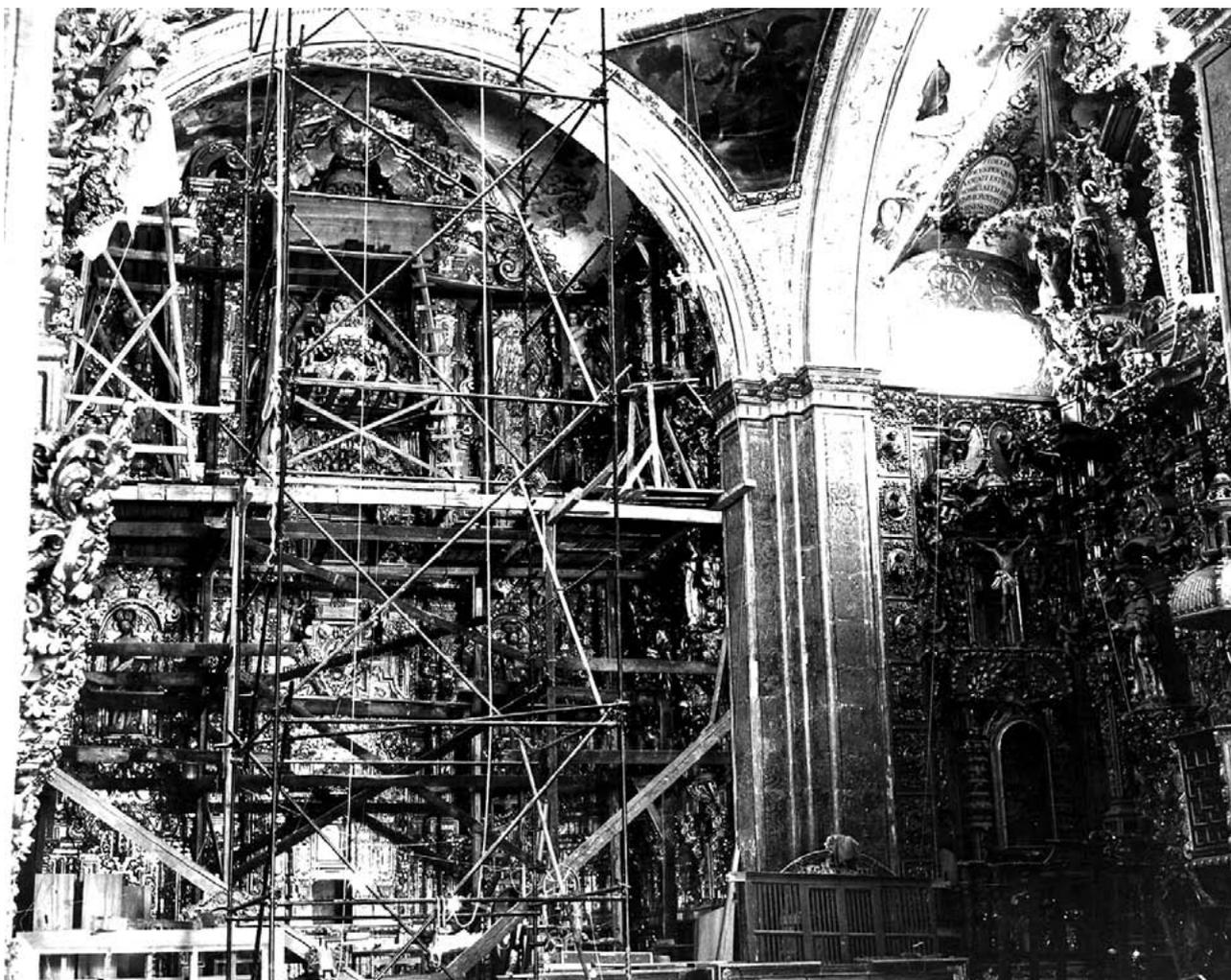
#### **MÉTODO DE DIFERENCIACIÓN**

El establecimiento de una diferenciación entre las piezas restauradas de la fachada presentó dos inconvenientes. Primero: el considerable número de piezas restauradas (cerca de 400) y, segundo, la pequeña dimensión de más de 50% de las mismas. Para conseguir este propósito se utilizó una identificación provisional a base de cuadrados de 0.02 metros cuadrados.

En color rojo brillante era la constancia fotográfica y se ejecutó un dibujo simplificado de la misma, donde se localizan –por calles y cuerpos– las piezas restauradas.

Con lo anterior se evitó que una sinceridad excesiva en la restauración estropeará tanto la unidad como el conjunto de la obra de arte, en vista de que, en caso de utilizar un material diferente o aplicar cualquier otro de los tipos de identificación ensayada, se habrían presentado los inconvenientes señalados.

La identificación de piezas restauradas en los retablos se establece por el acabado final, sin que se trate de igualar texturas ni de patinar dorados, sino de dejarlos tal y como lo requirió el terminado de las piezas, con el color y textura que de manera original se concibieron para cada elemento integrante de los retablos.



Restauración del interior de la iglesia de San Francisco Javier de Tepetzotlán en 1960-1964 **Fotografía** © Fausto Palancares, INAH, Fototeca CNCPC (XII-A-23-1), Conaculta

### LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO JAVIER

El trabajo efectuado para restaurar la fachada del templo fue arduo, pues se repararon 372 piezas que faltaban en las partes decorativas y ornamentales: roleos, guirnaldas, flores, cornisas, molduras, medallones; rostros, dedos, manos, piernas, mantos, coronas y brazos de los personajes que integran el conjunto iconográfico del frontispicio.

Para reponer las partes dañadas, que por supuesto eran más en la parte inferior, que está al alcance de la gente, se siguió el estilo general de la obra y los datos iconográficos de cada personaje, con el objetivo de no romper la armonía del conjunto. En lo que se refiere a los retablos, como su ordenamiento es simétrico fue posible reponer las piezas que faltaban en varias figuras, puesto que se tenía al lado la otra semejante.

Como las bases de todos los retablos colaterales estaban dañadas, se tuvo la necesidad de redorarlas. Al retirar la me-

sa del altar de San Ignacio, salió a la vista una fecha que, al parecer, corresponde al año de 1732 e indica la época en que se efectuó un arreglo de la iglesia.

Asimismo, en el lado sur, debajo del retablo del presbiterio, se encontró una lápida la cual contiene la siguiente descripción:

DA. ISABEL PICAZO MATRONA ILUSTRE  
A QUIEN Y SUS HEREDEROS RECONOCE EN SU  
PATRONATO ESTE TEMPLO QUE CEDIÓ Y RENUNCIÓ  
EL PE. PEDRO DE MEDINA PICAZO SU HIJO  
CON APROBACIÓN DE N. P. GEN. JUAN PABLO OLIVA.

DEDICÓSE A 8 DE SETIEMBRE DE 1682 AÑOS ✝

\* Arquitecto-restaurador

Siguiente página Guía oficial del antiguo Museo de Arte Religioso del INAH, sin fecha **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH



MUSEUM OF RELIGIOUS ART  
OFFICIAL GUIDE  
OF THE INSTITUTO NACIONAL  
DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA



# Otras conmemoraciones: Museo Anahuacalli, Museo de Arte Moderno, Museo de Historia Natural y Museo de la Ciudad de México

Miriam Kaiser\*

**Año de museos cincuentenarios. Feliz acontecimiento** que nos permite hablar de un antes y un después en el mundo de la cultura mexicana. En este artículo abordaré los museos pertenecientes a distintas instituciones que merecen ser incluidos en este número de *GACETA DE MUSEOS*, ya que participaron de la “fiesta de inauguraciones” que se llevó a cabo a partir de la segunda semana de septiembre y hasta octubre de 1964, durante los últimos meses del gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964).

Se trata de recintos museísticos con variadas vocaciones que, desde sus inicios, proporcionaron los servicios que les corresponden y formaron parte integral del amplio grupo de museos de la ciudad de México.

## **MUSEO ANAHUACALLI**

Quizá sea el museo más *sui generis* que se conozca en nuestro país. Se trata de un espacio que pretendió ser, como lo concibieron Frida Kahlo y Diego Rivera, un gran centro cultural, “una ciudad de la cultura”; un espacio para que todo mundo tuviera acceso a manifestaciones culturales de todo tipo, además del museo, que albergara una muestra de su vasta colección de objetos prehispánicos y para el cual Rivera diseñó un edificio tipo pirámide.

El proyecto comenzó en la década de 1940; los Rivera habían adquirido esas tierras en el pueblo llamado Pedregal de Tepetlapa, al sur de la ciudad, donde instalaron en un principio un rancho para gallinas, un establo, algunas siembras. La inquietud de ofrecer a los mexicanos espacios culturales también la tuvo el Dr. Atl, quien también acariciaba la idea de establecer centros de arte y cultura en varias ciudades del país, pero no fructificó.

Tampoco tuvo éxito otra idea de este insigne artista, que presentó al presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946), al que le sugirió instalar las importantes obras prehispánicas que se encontraban en el entonces Museo Nacional de Arqueolo-

gía, Historia y Etnografía a lo largo y ancho del Bosque de Chapultepec, a fin de que el pueblo de México las disfrutara.

Diego Rivera sí logró su propósito, aunque no lo vio terminado; sin embargo, dejó todo lo necesario para ello. Mediante su estrecha relación de amistad –de complicidad, por decirlo de manera más clara– con el arquitecto, pintor y muralista Juan O’Gorman, así como con la intervención de la hija del pintor, Ruth Rivera, ingeniera-arquitecta por el Instituto Politécnico Nacional, se llevó a cabo la construcción de ese edificio, donde se muestran los objetos prehispánicos, con la intención de exhibirlos en el entorno idóneo.

Según las palabras de O’Gorman, tomadas de *Cuadernos de Arquitectura* (INBA, 1964):

Dentro del panorama general de la falta de arquitectura en México se destacan dos obras pensadas, proyectadas y construidas por Diego Rivera. La primera es un edificio monumental, aunque pequeño, de proporciones extraordinarias, construido en el Pedregal de San Pablo Tepetlapa, para albergar la maravillosa colección de escultura antigua mexicana que con tanto cuidado, costo y placer ha logrado reunir este maestro mexicano, y que piensa regalar al pueblo de México. La otra es una pequeña casa de habitación con un estudio que hizo para su esposa Frida en las calles de Allende en Coyoacán. A mi juicio es un hecho muy importante el que, dentro del caos existente, este gran pintor haya aplicado su talento a la arquitectura, logrando hacer edificios que, además de servir convenientemente a su función, produzcan por sus proporciones, por los materiales empleados, por su forma y color una emoción estética extraordinaria [...]

Vemos aquí al productor de arte que es arquitecto en sus pinturas y pintor en sus composiciones arquitectónicas, al hombre que maneja las formas plásticas ya sea por medio de volúmenes construidos o por superficies pintadas, pero cuya finalidad en ambos casos es la de producir el placer estético, necesario para la vida humana. A mi modo de ver estas dos construcciones que ha



Construcción del Anahuacalli con Diego Rivera, ca. 1963-1964 **Fotografía** © Archivo Diego Rivera y Frida Kahlo, Banco de México, fiduciario en el fideicomiso relativo a los museos Diego Rivera y Frida Kahlo

levantado Diego Rivera con sus propios recursos tienen, además de su belleza, la importancia de reivindicar el verdadero valor de la arquitectura como arte plástico y demostrar la dirección que debe seguir en el futuro la arquitectura verdaderamente regional y por lo tanto verdaderamente mexicana, lo que le dará el valor universal del que carece totalmente la que ahora se construye en México, o sea la llamada colonial o internacional, cuyo funcionalismo consiste a menudo en el empleo de los miembros estructurales como ornamentación, es decir, funcionalismo sin función.

Estos párrafos no pueden ser más elocuentes; en ellos se concentra el pensamiento riguroso de un artista que, como bien se sabe, además de su vastísima obra mural y pictórica tuvo diversas facetas e intereses intelectuales: la arquitectura, el coleccionismo –sobre todo de objetos prehispánicos de las diferentes culturas mesoamericanas–, sus conocimientos sobre ciencia, el mundo prehispánico por medio de infinitas lecturas, sus constantes visitas a los sitios patrimoniales a lo largo y ancho del país, por sólo nombrar unos cuantos.

Cabe destacar el diseño interior del Anahuacalli; además de las decoraciones en piedras de colores, nos encontramos con una serie de galerías conformadas por nichos, unos más

grandes que otros, para instalar un objeto o varios de una misma “familia”. En la parte central apreciamos un salón de grandes dimensiones, donde se instalaría una pintura mural, sus caballetes, objetos varios, a manera del estudio de artista.

Hasta aquí sólo hemos mencionado al Anahuacalli. Sin embargo, Diego Rivera concibió una “ciudad de las artes” en ese inmenso terreno. Él quería conjuntar a todas las artes mediante talleres e invitar a todos los grupos étnicos para que exhibieran sus artesanías, que siempre fueron parte fundamental en la familia Kahlo-Rivera, como se demuestra en su obra, en sus casas, en su cotidianidad, además de hacer presentes sus costumbres, sus festividades, sus danzas.

Allí se construiría una serie de instalaciones para presentar teatro, danza, literatura, arquitectura, las artes plásticas y cuanto se relacionara con las manifestaciones culturales. Cuando fue inaugurado el Anahuacalli, en septiembre de 1964 –con la presencia del presidente Adolfo López Mateos, un cuantioso público conformado por el pueblo de San Pablo Tepetlapa y las personalidades del mundo cultural, artístico y político de México–, aún no estaban construidas las instalaciones para albergar “la ciudad de las artes”, y lo que principalmente se visitó por muchos años fue, naturalmente, el museo, con los objetos prehispánicos que había instalado

el poeta Carlos Pellicer, amigo de Diego, así como la gran sala convertida en un estudio del pintor.

En el edificio adyacente se presentó cada año el altar de muertos dedicado a Diego. Era una enorme instalación realizada por Dolores Olmedo, presidenta del Fideicomiso Diego Rivera-Frida Kahlo y gran coleccionista de su obra. Cada año maravillaba a los visitantes, porque siempre era distinto, como suelen ser estos altares que se dedican a las personas, pero con diferente enfoque.

Se conformaban tanto por los emblemáticos objetos que debía contener cada altar, como por las viandas que acostumbraba y amaba el recordado: los chivos cubiertos de chía, panes de gran tamaño que Lola (Olmedo), como así la llamaban, mandaba a hacer en un pueblo cercano; las grandes cazuelas de mole y otras con tamales de todo tipo; frutas frescas y las azucaradas elaboradas en Xochimilco, por sólo nombrar algunos de los elementos que siempre formaban parte del altar.

No faltaban las flores de cempasúchil y las de color rojo oscuro o morado, como las de trébol y las “patas de león”. Es decir, estaban presentes los muy variados elementos que conforman el altar, además de presentarse ya fuera una pintura del propio Rivera o una alegoría. A éste accedían todos los días cantidades inusitadas de visitantes, que formaban largas colas para entrar. Era un espectáculo que los mexicanos y extranjeros no se podían perder.

A través de los años el Anahuacalli ha sido un foco de atención indudable en el sur de la ciudad de México e intenta, en gran medida, respetar los deseos de Diego Rivera. En esa propiedad de grandes proporciones se hace hincapié en el cuidado de la ecología; se estudia, clasifica y documenta el acervo prehispánico y, sobre todo, se presenta toda clase de manifestaciones culturales en sus diversos espacios, en forma de talleres, exposiciones de arte, diseño, danza, teatro, entre más.

Lo anterior se realiza con la intención de cumplir con la voluntad del muralista: que el pueblo de México se sienta relacionado con el sitio y lo disfrute, aprenda, se acerque y forme parte de las numerosas manifestaciones artísticas que allí se ofrecen, además de conocer su país por medio de esa vasta colección de objetos prehispánicos de todas las culturas, que con tanto amor e interés legó a su gente.

### **MUSEO DE ARTE MODERNO (MAM)**

Desde su inauguración pertenece al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y aloja en sus salas una gran parte del acervo artístico del siglo XX, producido por artistas mexicanos y extranjeros. Forma parte del sistema de museos que se encuentra emplazado en la primera sección del bosque de Chapultepec; en este mismo sitio, por muchos años, existió una galería de arte, espacio donde se mostraban las expresiones artísticas de la época.



Adolfo López Mateos, Jaime Torres Bodet, Ernesto P. Uruchurtu y Ruth Rivera Marín en la inauguración del Museo de Arte de Moderno, octubre de 1964

**Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-IMAH, Conaculta, México, inv. 237963

El MAM fue diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (véase el número 57 de **GACETA DE MUSEOS**), como uno más de los museos sugeridos por el presidente Adolfo López Mateos para abarcar todas las manifestaciones culturales: la arqueología y la etnología se presentarían en el Museo Nacional de Antropología; la época virreinal, en el Museo Nacional del Virreinato, y lo concerniente al siglo XX, en el Museo de Arte Moderno. Desde los primeros días de su inauguración, en septiembre de 1964, fue foco de atención, ya que por primera vez se presentaban en sus salas, de manera permanente y con una museografía más adecuada a la época, las colecciones estatales de arte mexicano del siglo XX que se exhibían en el Museo del Palacio de Bellas Artes.

En las salas se instalaron las obras de caballete de los maestros conocidos como muralistas: José Clemente Orozco, Diego Rivera, Dr. Atl, David Alfaro Siqueiros; otra se dedicó a la colección de obras de José María Velasco, artista que “brincó” el siglo y del que por primera vez se podía disfrutar, resaltando su maestría paisajística. El invitado a inaugurar la sala de exposiciones temporales fue Rufino Tamayo.

En suma, el museo se inauguró con una cantidad aproximada de mil obras que jamás se habrían podido exhibir en un solo espacio, y desde ese momento ofreció una panorámica de lo que significaba el arte mexicano en el contexto artístico. De inmediato, en el mismo año de 1964 se presentó —en los extensos jardines del museo— la Segunda Bienal de Escultura, cuya primera edición se llevó a cabo en la Alameda Central y en el Museo del Palacio de Bellas Artes.



Construcción del Museo de Arte Moderno, 1964 **Fotografía** © Archivo Fotográfico del Museo de Arte Moderno, Conaculta, INAH

Algunas de las esculturas premiadas aún pueden apreciarse en dicho espacio. Quizá valga la pena hacer notar que en éstas ya se comenzaba a vislumbrar un cambio en la temática, pues se plegaban más a formas abstractas que todavía no estaban presentes en las salas. A ésta la siguió una tercera versión, y poco después el recinto empezó a integrarse al mundo museístico al presentar una serie de exposiciones internacionales que le dieron el contexto que México requería.

Durante estos 50 años, en el MAM se han visto las transformaciones inherentes a los tan diversos movimientos, estilos, técnicas y temáticas que registran las artes visuales en el ámbito nacional e internacional por medio de sus exposiciones —que se promueven con constancia para el público interesado—, pero también, de manera importante, a los estudiantes de las artes visuales, quienes han tenido la oportunidad de observar muestras colectivas, individuales, nacionales y extranjeras, salones de arte y bienales.

Desde sus principios el museo se enfocó en mostrar en sus salas y jardines lo referente a las expresiones artísticas que se producían en nuestro país y otras partes del mundo, pues ya contaba con el reconocimiento en las instituciones museísticas y acuerdos bilaterales que el Estado suscribía con otros países.

No hay que olvidar la labor que realizó en el extranjero desde la década de 1950 el maestro Fernando Gamboa, quien dio a conocer a los mejores exponentes del arte mexicano: desde sus joyas prehispánicas hasta los artistas del momento. Eso ayudó en gran medida a que las instituciones extranjeras tuvieran la confianza en las personas que manejaban los acervos, a cuyo cargo estaba en esos momentos el maestro Gamboa.

Desde el principio, a través de la labor de sus distintos directores y bajo la égida del INBA, el MAM tiene una fructífera labor; es natural que cada uno de ellos le haya impreso su propio carácter, por lo que la diversidad es constante. También han existido a lo largo del camino numerosas controversias, pues no se ha dado cabida a todos los artistas; en cambio estas controversias son útiles, necesarias y aleccionadoras para dar a la institución otras perspectivas.

Vale la pena recordar las muestras internacionales sobre el surrealismo, ese movimiento europeo de trascendencia. México tuvo la suerte de recibir a una serie de sus exponentes que, debido a la Segunda Guerra Mundial, se afincaron en este país y al cabo de un tiempo expusieron sus obras en el museo.

En una época posterior se presentaron varias exposiciones internacionales relacionadas con dicho movimiento. Hoy son



Vestíbulo principal del Museo de Arte Moderno, 2013 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

notables, entre otras, las más de 30 obras de la artista española Remedios Varo que fueron donadas a México para el MAM y que de manera constante se encuentran presentes en sus salas.

La fotografía, en un principio, se exhibía poco, pero a finales de la década de 1970 se comenzó a ver con más fuerza, cuando ya se tomaba en cuenta como arte y se apreciaban exposiciones individuales de fotografía. Asimismo aparecía el video, el videoarte y la instalación; es decir, los nuevos lenguajes empezaron a tomar su lugar en el ámbito nacional, en el campo de las artes visuales.

En 1968 se llevaron a cabo los XIX Juegos Olímpicos en México y el presidente del comité organizador fue el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Él convenció a las autoridades de crear y llevar a cabo una olimpiada cultural paralela a la del deporte, la misma que fue adoptada por las siguientes olimpiadas en el mundo y que se realiza hasta la fecha. Esta olimpiada cultural abarcó diversos campos artísticos como la danza, las artes plásticas, la literatura y el teatro.

Los museos contaron con amplias muestras del quehacer artístico mundial. Su objetivo era que, además de las hazañas deportivas, los países nos trajeran sus capacidades culturales. Al museo llegaron colecciones de todo tipo: pinturas, tapices y arte cinético provenientes de varios países latino-

americanos y europeos. Notable fue la Ruta de la Amistad, que contó con esculturas de los mejores exponentes de cada país y que, aun reubicadas en distintos sitios y con sus constantes restauraciones, se aprecian hasta el día de hoy.

No se puede dejar de lado la labor paralela que se ha llevado a cabo –y que continúa– para el acrecentamiento de los acervos tanto actuales como la búsqueda de obras que hoy se contemplan como “históricas” de los grandes artistas del siglo xx para complementar las existentes. Asimismo, es necesario mencionar el trabajo de documentación y archivo con el que cuenta el museo, siempre en evolución, para comprender mejor el arte moderno; de ello deriva la producción de catálogos, folletos y libros.

La labor que se realiza en conferencias, mesas redondas y simposios que acompañan a las exposiciones es parte integral de la actividad museística, así como los numerosos talleres infantiles que se imparten. Es obvio decirlo: hay que seguir creando públicos, acercarlos al museo de manera didáctica y amena; es bello asistir una mañana y percatarse de que en los jardines se instalan mesas para que los niños trabajen.

El MAM es de y para la sociedad. Lo visita un numeroso público que de alguna manera se ha apropiado de él, por lo que la propuesta actual es estar a la altura; es decir: ofrecer a



Luis Covarrubias pintando el *Panorama del Valle de México en el siglo xvi*, Museo de la Ciudad de México, ca. 1962-1964 **Fotografía** © Museo de la Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Gobierno del Distrito Federal

sus visitantes los más diversos programas, no sólo expositivos, sino académicos y lúdicos. Es un museo que desde hace 50 años llegó para quedarse, para asombrar, para discutir, para disfrutar.

### MUSEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Esta institución se encuentra en un edificio con una larga historia. Sus inicios se remontan al siglo xvi. Según las investigaciones, fue el propio Hernán Cortés quien otorgó el solar para la construcción de su palacete al primer dueño: Juan Gutiérrez Altamirano. Un sucesor de este personaje lo heredó a principios del xvii, Fernando Altamirano y Velasco, quien recibió el nombramiento de conde de Santiago de Calimaya, el cual todavía se usa cuando se hace referencia a este recinto.

El edificio registró numerosas remodelaciones para adecuarlo tanto a las necesidades de sus habitantes como a las épocas y modas del momento; a pesar de ello conserva muchos de sus elementos antiguos: distintos escudos de armas, las gárgolas y, sobre todo, una hermosa fuente en forma de concha en el primer patio, que representa a una nereida tocando guitarra.

A finales del siglo xix la ciudad se había expandido y este palacio quedó inmerso en la zona de actividad comercial.

Los dueños que vivían en los pisos superiores comenzaron a alquilar las habitaciones de la planta baja como espacios habitacionales y accesorias; sin embargo, poco a poco el edificio fue abandonado por los dueños.

Como las circunstancias comerciales lograron que se dedicara casi en su totalidad al alquiler, su construcción se modificó para adecuar el espacio a las necesidades inmediatas—por ejemplo, la instalación de tuberías, cables eléctricos y demás—sin respeto alguno por el inmueble. La fuente perdió su esplendor, pues a principios del siglo xx el inmueble se convirtió, como tantas otras casonas, en una vecindad que respondió a las necesidades de los habitantes de una ciudad que crecía de manera desmesurada.

A principios de la década de 1930 el gobierno federal rescató el inmueble y lo declaró patrimonio nacional. La propietaria era la familia Clausell, por lo que el pintor impresionista, Joaquín, se refugió en uno de los cuartos de la azotea y lo convirtió en su taller. Dejó sobre sus muros un gran mosaico pictórico, en forma de pequeñas pinturas que resultaron magníficas muestras y bocetos de su quehacer artístico; de esta manera las paredes del taller están cubiertas por entero con una cuadrícula de pequeñas obras de Joaquín Clausell.



Adolfo López Mateos y Pedro Ramírez Vázquez en la inauguración del Museo de la Ciudad de México, 1964 **Fotografía** © Museo de la Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Gobierno del Distrito Federal

Sin embargo, la planta baja permaneció ocupada por talleres, habitaciones y tiendas de todo tipo hasta 1960, cuando el Departamento del Distrito Federal lo decretó como el Museo de la Ciudad de México. Al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez se le encomendó no sólo la restauración del edificio, sino también la museografía, que consistió en una exposición de carácter didáctico sobre la ciudad de México y que fue inaugurada en el mes de octubre de 1964 por el presidente Adolfo López Mateos.

Así permaneció durante casi 30 años, convirtiéndose en un museo obsoleto y descuidado, hasta que en 1992 fue desmontado totalmente. Se tuvo la pretensión de darle usos distintos al de museo, por ejemplo, como residencia para invitados distinguidos de la ciudad o un centro de información, pero ninguno de éstos prosperó y fue en 1997 cuando se reinstaló como museo, mediante una restauración integral realizada por el arquitecto Ricardo Legorreta.

En la actualidad la vocación del Museo de la Ciudad de México es variada y acorde con los tiempos y los requerimientos de la propia ciudad: se ha tratado de crear un centro multidisciplinario con acento en lo histórico y las artes decorativas, pero también de dar voz a la cultura urbana en sus distintas acepciones. Por supuesto, donde se presenten

exposiciones de todo tipo, pero al mismo tiempo toda clase de actividades recreativas y académicas que sigan atrayendo al numeroso público con el que ya cuenta.

Debe reflejar los cambios de esta ciudad; por ejemplo, presentar y hacerse partícipe de la remodelación del barrio de La Merced, entre muchos otros. La obra de Joaquín Clausell debe estar presente, y su taller —esa joya que existe en el último piso del museo— merece ser más accesible y documentado. El arquitecto Ramírez Vázquez también será recordado con una muestra de su archivo referente a las obras realizadas en la ciudad.

El Museo de la Ciudad de México tiene un amplio programa que contempla otorgarle la vocación de museo en cuanto al estudio de su documentación, los archivos, una amplia programación variada y convertirlo en un espacio multidisciplinario como polo de atracción para dar servicio a su entorno inmediato; a ese sector de la ciudad donde confluye lo antiguo con el presente de manera normal y natural, y al que llegan diariamente miles de visitantes.

#### **MUSEO DE HISTORIA NATURAL Y CULTURA AMBIENTAL**

Otra de las facetas de la cultura que se tomó en cuenta de manera preponderante fue la ciencia. Este museo se dedicó



Estructura ósea de un mamut en el Museo Nacional de Historia Natural, en la antigua calle del Chopo, ca. 1945 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 84960

a la preservación, difusión y exhibición de las más variadas especies que abarcan las ciencias naturales. Se sabe que el estudio de las diferentes manifestaciones científicas se realiza desde los tiempos más remotos, cuyos hallazgos ya se encuentran documentados, aunque mucho falta por hacerse.

En nuestro territorio no es la excepción y se refleja de manera contundente por medio de investigaciones, textos y presentaciones físicas en las entidades que a ello se dedican. El Museo de Historia Natural, como se le conoció en sus inicios, tiene un largo camino recorrido, pues México se sumó a los aspectos científicos mundiales desde el siglo xvi.

Fue asombroso para los científicos europeos percatarse de cuánto conocían los nativos de estas tierras sobre herbolaria, botánica, astronomía; conocimientos que se tomaron en cuenta de inmediato por estudiosos del otro lado del mundo, lo que los obligó a modificar en gran medida sus propios hallazgos y que les iba abriendo las puertas para enterarse asimismo de los descubrimientos en el continente asiático. Para

ellos fue relevante conocer los códices donde estaba escrita la información científica.

En el virreinato se abrieron cátedras impartidas por sabios españoles, jardines botánicos y la formación del Gabinete de Historia Natural, antecedente del Museo Nacional. En México el mundo de la ciencia avanzaba a pasos agigantados, mediante intercambios con investigadores de todos los continentes; se establecieron estudios, se publicaron libros, se dio a conocer la riqueza que existía en el país en este campo, poniendo en la palestra mundial a muchos de los eruditos locales.

El siglo xix, y mediante la fuerza que adquirirían los conocimientos científicos, fue el momento de clasificarlas con más acuciosidad, por lo que se abrió un capítulo especial para las ciencias naturales, las cuales incluían, según el *Catálogo del Museo de Historia Natural*, editado en el marco de la XIX Olimpiada de 1968, “a las que describen los seres que constituyen la Naturaleza y los fenómenos que en ella ocurren”, o las que tratan de “los tres reinos de la Naturaleza y describen sus pro-

ducciones”. Es decir, la geología, que trata de la Tierra y de sus componentes inanimados; la botánica, que estudia las plantas o vegetales, y la zoología que trata de los animales.

A partir del gobierno de Benito Juárez se establecieron y reorganizaron numerosos centros de enseñanza media y superior, así como asociaciones donde se puso énfasis en el estudio científico en todas sus materias. Esto continuó sin detenerse, pues desde los primeros años del siglo xx la actividad científica ofreció cuantiosos resultados.

Después del inicio de la Revolución mexicana, en 1915 se crearon numerosas instituciones entre las que ya aparecía, como tal, el Museo Nacional de Historia Natural y el ya extinto Museo de Tacubaya, que dependían de la recién creada Dirección de Estudios Biológicos de la Secretaría de Agricultura y Fomento. Y hacia 1922-1923 se fundó el Parque Zoológico de Chapultepec, así como el Jardín Botánico.

En 1925 el museo pasó a depender de la Universidad, y entonces se instaló en el edificio conocido como El Chopo, que tomó su nombre de la calle donde se construyó. Allí vimos por primera vez a un dinosaurio, a las especies animales, vegetales y minerales que todo alumno debía conocer. Sin embargo, con el paso de los años este museo sufrió deterioro,

falta de espacios para el creciente acervo y la continuidad en sus investigaciones, por lo que se tomó en cuenta una modificación total en el grupo de museos a inaugurarse en 1964.

Esto se dio con cambios radicales, pues se construyó un nuevo edificio en la segunda sección del bosque de Chapultepec, donde se encuentra hasta nuestros días, y que en esa época también se amplió con el fin de albergar de manera más racional los acervos acumulados por años y colocados en el Museo del Chopo, así como sus colecciones conservadas en las bodegas y archivos respectivos.

Este museo era regido por la Dirección de Acción Social y Cultural del Departamento del Distrito Federal. El edificio se integró al paisaje del bosque mediante una arquitectura novedosa y funcional, y la instalación museológica se llevó a cabo por especialistas provenientes de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional.

Como el museo está configurado por módulos independientes, éstos se utilizaron para las temáticas que abarcan las distintas especialidades científicas, distribuidos en las siguientes salas: 1) El Universo, 2) La Tierra, 3) El origen de la vida, 4) Taxonomía, 5) Ecología de la adaptación de los seres vivos, 6) Evolución, 7) Biología, 8) El hombre y 9) Biogeo-



Niño observando una vitrina en el Museo Nacional de Historia Natural, 2006 **Fotografía** © Alexis Zurián



Exposición en el Antiquo Museo Nacional de Historia Natural, en la antigua calle del Chopo, ca. 1930 **Fotografía** © Casasola, FN, Sinafo-IMAH, Conaculta, México, inv. 2496

grafía o de la distribución de los seres vivos. Además, contó con las construcciones dedicadas al taller de taxidermia, al cuidado y preservación de las colecciones, a las oficinas administrativas, a la biblioteca y a todas las áreas inherentes a los requerimientos de un museo.

En 1999 el recinto pasó a formar parte de la Secretaría del Medio Ambiente del Gobierno del Distrito Federal y adquirió un nuevo nombre: Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental. La distribución de las áreas ha registrado cambios y adecuaciones a lo largo de estos 50 años, gracias a su grupo de investigadores y los directores al frente de esta institución.

Siempre en proceso de renovación, en la actualidad el museo se configura de la siguiente manera. Módulo de dos bóvedas: el universo, observatorio del cambio climático y sala de exposiciones temporales. Módulo de cuatro bóvedas: evolución de la vida; adaptación al medio, y origen y clasificación de los seres vivos. Módulo de tres bóvedas: evolución humana y biogeografía.

Las amplias áreas verdes que se adjudicaron al museo se utilizan con constancia para realizar las actividades educativas ambientales y de divulgación científica. Asimismo, bajo ciertas reglas, como son las solicitudes de especialistas, las colecciones se pueden visitar y estudiar; por ejemplo, las de insectos —con aproximadamente 55 000 ejemplares—, minerales, conchas y herbarias, pues se resguardan por cuestiones de espacio, estudio y conservación.

Es un museo que goza de la aceptación de los públicos que lo visitan, sobre todo para fines de estudio, recreación y conocimiento. En él se atiende a numerosos grupos escolares infantiles y juveniles no sólo de la ciudad de México, sino también provenientes de otras partes de la República.

Asimismo, conocido como el “Cárcamo de Dolores” —el mural que Diego Rivera realizó a principios de la década de 1950 y se inauguró en 1954—, es parte integral del Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental. Se dedicó al dios Tláloc y su título verdadero es *El agua, origen de la vida en la Tierra*. Éste se concibió para conmemorar los trabajos del sistema Lerma, por medio del cual se abastecía de agua al Distrito Federal. En la actualidad, al Cárcamo de Dolores lo puede visitar el numeroso público que recibe la segunda sección del bosque de Chapultepec y sus tan diversas áreas. ✦

\* Investigadora independiente

GACETA DE MUSEOS agradece la amable colaboración de Hilda Trujillo Soto, directora de los museos Anahuacalli y Frida Kahlo; Sylvia Navarrete, directora del Museo de Arte Moderno, INBA; José María Espinasa, director del Museo de la Ciudad de México, y de Guadalupe Fragosó, directora del Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental, y al personal adscrito a cada uno de estos museos, al proporcionar la información requerida para la elaboración de este texto.

#### Bibliografía

*Cuadernos de Arquitectura*, núm. 14, 1964.



Iglesia de San Francisco Javier, Altar Mayor, Tepotzotlán, Estado de México, ca. 1920 © Guillermo Kahlo, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 7065

# El templo de San Francisco Javier

María del Consuelo Maquívar\*

**El templo de San Francisco Javier fue construido por los** padres de la Compañía de Jesús en el poblado mexiquense de Tepotzotlán. Formó parte del colegio noviciado de este instituto religioso desde el siglo XVII, centuria en que se terminó su construcción, hasta el año de 1767, cuando los jesuitas fueron expulsados de Nueva España por orden del monarca Carlos III. En la segunda mitad del siglo XIX los jesuitas regresaron a ocupar las instalaciones hasta 1914, cuando tuvieron que abandonarlas en forma definitiva por los conflictos políticos del país. La edificación de esta iglesia contó con el patrocinio de dos personajes: el padre jesuita Pedro León Medina Picazo y su madre, doña Isabel Picazo de Hinojosa. Así lo testimonia la lápida que se encontró bajo uno de los retablos del presbiterio, cuando se efectuaron los trabajos de restauración entre 1960 y 1964:

DA. ISABEL PICAZO MATRONA ILUSTRE  
A QUIEN Y SUS HEREDEROS RECONOCE EN SU  
PATRONATO ESTE TEMPLO QUE CEDIÓ Y RENUNCIÓ  
EL PE. PEDRO DE MEDINA PICAZO SU HIJO  
CON APROBACIÓN DE N. P. GEN. JUAN PABLO OLIVA.  
DEDICÓSE A 8 DE SETIEMBRE DE 1682 AÑOS

Se sabe que los arquitectos Diego de la Sierra y José Durán participaron en su construcción, y que el retablo mayor, de estilo salomónico, fue retirado por los propios jesuitas un siglo después, cuando el rector del noviciado, Pedro Reales, planeó la magnífica ornamentación barroca que hoy admiramos.

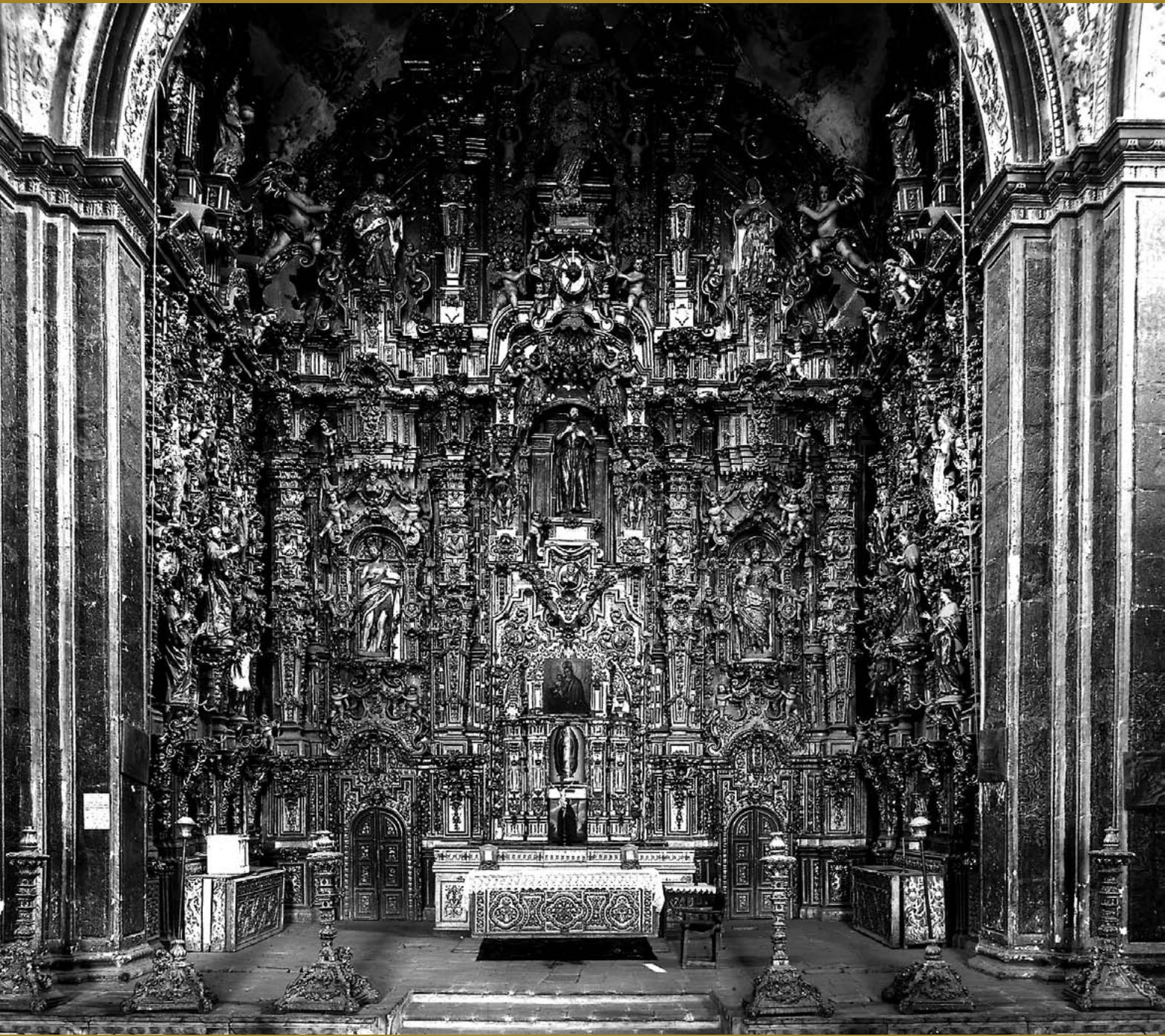
El padre Reales impulsó el engrandecimiento del noviciado, añadió nuevas dependencias para facilitar la vida diaria de los colegios y proyectó grandes obras para la iglesia. Además de la fachada, que la distingue como uno de los mejores ejem-

plos barrocos de nuestro país, la cubrió con 10 magníficos retablos, caracterizados por sus bellas pilastras estípites, que se levantaron entre 1750 y 1755. Los artistas contratados para estos trabajos fueron Higinio de Chávez, escultor, y el afamado artista Miguel Cabrera, quien además ejecutó la pintura mural de las bóvedas, los grandes lienzos del coro y el sotocoro, así como los de la nueva sacristía que se visita hoy en día.

El testimonio fotográfico de Guillermo Kahlo presentado en esta contraportada debe de corresponder a las primeras décadas del siglo XX. Nos deja ver el templo en uso, por los manteles dispuestos en el altar y las bancas en la nave. La iglesia se cerró al culto al inicio de los trabajos de restauración, en 1960, y pasó a formar parte del museo sin detrimento de las prácticas religiosas de la población, ya que contaba con la parroquia contigua al recinto, tal como ocurre hasta la fecha. El estudioso hondureño Rafael Heliodoro Valle, quien visitó Tepotzotlán por ese tiempo, dejó plasmadas sus impresiones sobre la iglesia en *El convento de Tepotzotlán* (México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924), del que tomamos este fragmento:

La impresión que este templo produce es la de una grandiosidad insospechada. Los retablos del ábside porque son tres, cada uno con su altar, dan idea de una caverna de milagros en que los sueños más audaces han podido adquirir forma [...] Cada brazo del crucero tiene otros tres y en la nave hay otros, son pues, diez en total [...] Todos ascienden hasta el arranque de las bóvedas y se ciñen a lo largo de las ventanas que dan luz a la iglesia, y entran en ellas y las convierten en joyeles luminosos ❖

\* Investigadora emérita, Dirección de Estudios Históricos, INAH



## GACETA DE MUSEOS

Iglesia de San Francisco Javier, Altar Mayor, Tepotzotlán,  
Estado de México, ca. 1920

© GUILLERMO KAHLO, FN, SINAFO-INAH, CONACULTA, MÉXICO, INV. 7065

59



SEP  
SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

75 INAH  
ANIVERSARIO