

MONUMENTOS Y MUSEOS

SALVADOR DÍAZ - BERRIO

ES TRADICIONAL que en todos los países se hagan muchas adaptaciones de edificios históricos para utilizarlos como museos. Esta asociación del edificio monumental con el museo, corresponde a una afinidad de valores y contenidos de ambas estructuras. Se entiende que, en ambos casos, se trata de bienes culturales públicos, de valor esencialmente histórico, artístico y pedagógico, y existe el mismo propósito de conservar, conocer y mostrar elementos valiosos de la cultura para guardar memoria de ellos, tanto en el uso del edificio monumental, como en la misma razón de ser del museo y en la presencia de los objetos que éste

alberga.¹

Se ha llegado también, con cierta lógica, a buscar la mayor correspondencia o correlación entre el edificio (continente arquitectónico) y los objetos que integran el museo (contenido museográfico). Se establecieron, así, estructuras en las que se unen los objetos con el marco arquitectónico para lograr una expresión más amplia, ambiental y pedagógica, al intentar la correspondencia temporal y estilística, entre edificios y objetos de la misma época y de la misma corriente artística. Tales son los casos de los museos Medieval, de Cluny; del Barroco, en el Belvedere, de Viena, y del Virreynato, en Tepotzotlán.²

Estas bases de pensamiento y de organización pueden considerarse válidas por una parte, desde que aparecieron los primeros museos hasta la época actual; pero, por otra parte, se puede apreciar que este esquema de interacción, aparentemente sencillo, ha presentado y presenta dificultades y problemas variados en

¹ S. Díaz-Berrio: *Planteamientos para elaborar el plan de estudios. Maestría en conservación y restauración de Monumentos*. División de Estudios Superiores. Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM. Marzo de 1971.

² C. Reyes y otros: *Colegios de Tepotzotlán*. INAH, México, 1964.



Fig 1. Museo del Palacio Ducal de Urviño. Sala de Guardia. Se busca afinidad entre continente y contenido

su aplicación práctica.

Aquí se tratará de analizar y precisar estos problemas y dificultades y sus soluciones, sobre la base del estudio de sus componentes mismos. Por un lado se tienen los objetos que han de configurar el museo (contenido); por otro lado, el edificio (contenedor) y, por último, la relación o interacción, o la adaptación y conjugación entre ambos elementos.

Puede decirse que, desde un principio, el interés por los objetos artísticos e históricos se manifiesta tanto hacia los elementos muebles como inmuebles de especial calidad: vasijas, figuras, pinturas, templos, construcciones funerarias... Desde la antigüedad clásica se conoce la voluntad, tanto de reunir y agrupar objetos valiosos, como de erigir o edificar construcciones representativas. Así aparecieron los "museos" y los "monumentos". Además, también desde un principio, los objetos se guardaban en los templos y se dice que el tesoro de los reunidos en el Templo de las Musas, de Atenas, originó el término "museo". La asociación de contenedor y contenido —museo y monumento— se manifestó, así, desde ese origen.³

Los objetos

Desde Tut-ank-amon, quien se hizo sepultar con su colección de bastones; Marco Antonio y su interés por las vajillas de Corinto; el Museion del famoso Palacio de Alejandría; los diversos saqueos de los romanos en las provincias del imperio, hasta el caso extremo de la Villa de Adriano, en Tívoli, en la que los objetos agrupados son obras de arquitectura —copias de los originales, por fortuna—, son muchos los ejem-

plos de la voluntad coleccionista, individual o colectiva, que ofrece la historia antigua.⁴

Aparte de las motivaciones psicológicas y sociales que generan el coleccionismo individual, esta voluntad y esta actividad han proseguido, hasta nuestros días, en forma de adquisiciones o saqueos —que es con frecuencia difícil distinguir las unas de los otros— promovidos lógicamente por los más fuertes a costa o en contra de los débiles. Desde los romanos en su imperio, los cruzados en Constantinopla, los árabes en Europa, los españoles en Flandes, Italia y América, los ingleses en Grecia y Egipto, los franceses en Italia y Oriente, los europeos en China, en Africa, Oriente y América y —en tiempos más recientes— los estadounidenses en todas partes, sobre todo en el campo de las obras precolombinas de México y el resto de América, hasta la época actual en que se asiste a la adquisición de "antiques" norteamericanos del siglo pasado por los japoneses y los alemanes...⁵

Esta actividad coleccionista originó los museos actuales abastecidos por medio de adquisiciones, saqueos, herencias, donaciones o dotes e intercambios —a veces realizados por los propios artistas, como en el caso de Rubens— según es posible apreciar en el análisis del

³ UNESCO: *Museos y monumentos* (a cargo de la sección o división de Museos y Monumentos de ese organismo).

⁴ L. Benoist: *Musées et Muséographie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1960.

⁵ J. L. Lorenzo: *Bases arqueológicas y sitios culturales*. Conferencias del Curso de Actualización en Conservación y Restauración de Monumentos. División de Estudios Superiores, ENA, UNAM, Octubre de 1971.

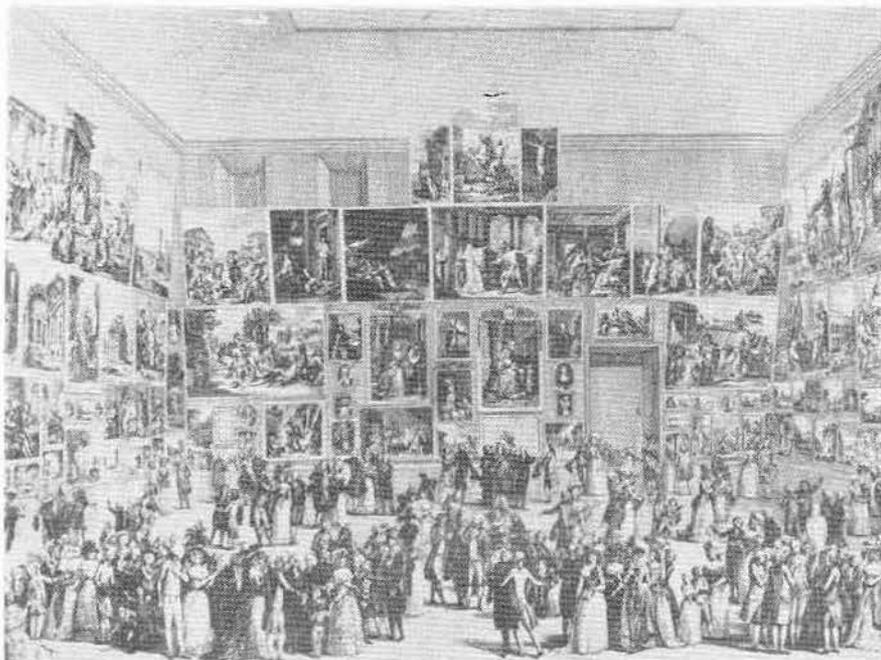


Fig 2. Salón de Louvre en 1787, según grabado de P A Martini. La agrupación de objetos se convierte en colección

origen de cada museo. En épocas más recientes se realizan acuerdos, convenios o expropiaciones de los gobiernos para integrar nuevos museos públicos, en su lucha permanente por imponer el interés público sobre el privado y con el propósito básico de hacer que las piezas sean devueltas a sus lugares y comunidades de origen.⁶

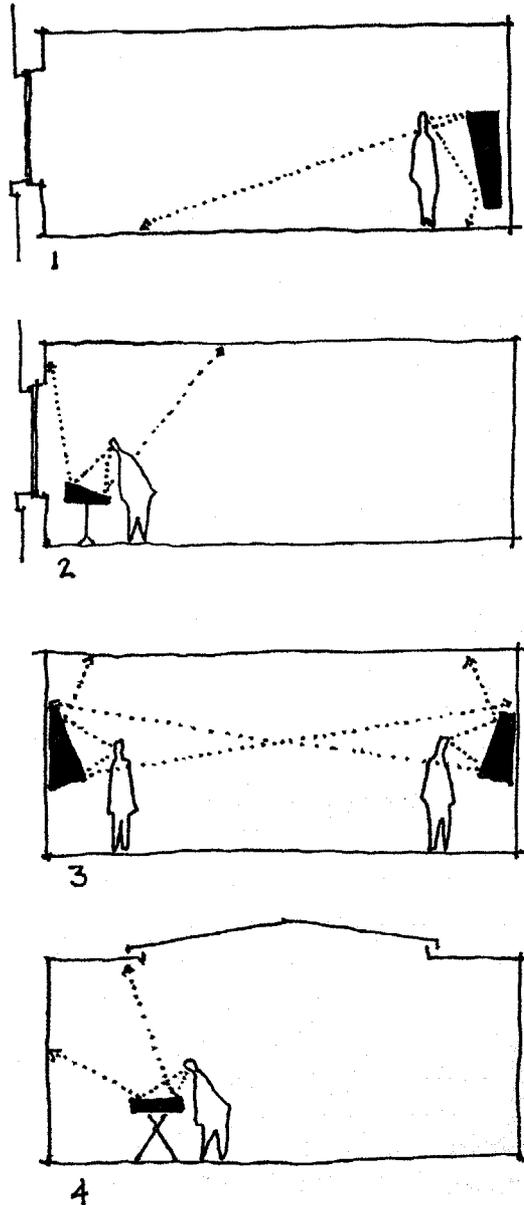
La simple agrupación de objetos, al convertirse en colección, requiere espacios para ser colocada y apreciada. Así, a los tesoros guardados en templos, monasterios y catedrales de la edad media se añadirían las colecciones de los señores y príncipes desde el siglo XIV, después acrecentados también, durante el Renacimiento, con los descubrimientos del arte antiguo. Son interesantes los ejemplos de los duques de Berry o de Urbino, las familias Medici, Farnesio, Doria y otras, y el caso del papa Sixto IV quien fundó un *Antiquarium* abierto al público en el Capitolio de Roma, en 1471.

Las colecciones europeas se convertirían en museos y éstos comenzarían a admitir al público durante los siglos XVII y XVIII, muchos de ellos con clara orientación pedagógica, como en la Universidad de Oxford (1659) o el Museo de Dresde (1765) del cual se decía que estaba destinado a "formar el gusto y el espíritu de la nación".⁷

Desde principios del XVIII, el descubrimiento de las ciudades de Pompeya y Herculano, la obra de Winklemann, el nacimiento de la historia como ciencia y el desarrollo de academias y escuelas de Bellas Artes, convirtieron a los museos en promotores de investigaciones históricas aparte de su función como depósitos o almacenes de colecciones. La especialización de las ciencias condujo a la de los museos mismos, de modo que dejaron éstos de ser concebidos como mera "agrupación de curiosidades"... Así, en el siglo actual, como lo señala Bazin, se ha presenciado una evolución

del museo que, de templo y palacio, se ha convertido en laboratorio.⁸ Por otra parte, de propiedad privada o de estar al alcance de sólo una minoría, el museo se "democratiza" o "socializa"⁹ hasta llegar a ser un lugar de reunión de personas y de actividades diversas en torno de los objetos, siempre con función pedagógica; los objetos mismos, origen del museo, resultarían más "presentados" y "estudiados" que "reunidos"...¹⁰

ARQUITECTO



⁶ UNESCO: *Medidas para impedir importaciones, exportaciones y transferencias de propiedades ilícitas de bienes culturales*. (París, noviembre de 1970 y abril de 1972, además de otras diversas reuniones sobre el mismo tema).

⁷ L. Benoist: *Op cit.*

⁸ G. Bazin: *Museologie*. Cursos de especialización en Conservación y Restauración de Monumentos. Centro Internacional de la UNESCO, Roma, 1967.

⁹ "Museum as a social instrument", en *Museum News*, enero de 1962.

¹⁰ UNESCO: *El museo, como centro cultural de la comunidad regional*. UNESCO, México, 1962.

Fig 3. Las técnicas visuales modernas abarcan el diseño y la colocación de las vitrinas, principalmente para evitar reflejos de la luz natural o artificial

Por último, antes de tratar de la arquitectura o del continente de los objetos, cabe señalar que se han manifestado 2 corrientes paralelas en la evolución de los museos. Por una parte se tienen los de amplio espectro que agrupan elementos de diversas áreas culturales y ofrecen determinado panorama de conjunto. Por otra parte han surgido en gran cantidad y con mayor pujanza, los museos definitivamente especializados en alguna determinada sección de cualquiera de los campos culturales o científicos. Puede decirse que ambas corrientes son complementarias, de manera que han aparecido pequeños museos locales o estatales en torno de los grandes establecimientos centrales o regionales.

De un lado, pues, estarían tanto los grandes museos como el Louvre, el Palacio de Chaillot, el Británico, el del Ermitage en Rusia o el de Antropología en México, y muchos pequeños museos provinciales que contienen un poco de todo lo que se encuentra a mano (sin que esto implique una consideración peyo-

rativa). De otro lado se trata de especializar al museo para convertirlo en un elemento de información o de investigación indispensable para el conocimiento de una región, un arte, una técnica o un personaje. Tales serían, por ejemplo, los museos de la cacería o del vestido en el Marais de París, del hierro forjado en Rouen, del tabaco en Bergerac, del correo en la Haya, del Barroco en Viena, de la pintura medieval en Siena, del arte galo-romano en Saint Germain-en-Laye, del arte etrusco en Villa Giulia de Roma, de las culturas prehispanicas del golfo en Villahermosa y Jalapa, y muchos más, o en las casas de Rubens en Antwerpen, de Goethe en Weimar, de Washington en Mount Vernon, de Ingres en Montauban, de Frida Kahlo en Coyoacán...¹¹

Por lo tanto, todo lo relacionado con los museos —museología y museografía—¹² se ha desarrollado tanto en lo que se refiere a la conservación de los objetos mismos (laboratorios, talleres de restauración, aplicación de sistemas de acondicionamiento climático,¹³ protección contra incendios y robos, y otros aspectos¹⁴) como a su presentación (vitrinas,¹⁵ sistemas de iluminación,¹⁶ sistemas audiovisuales y mecánicos, uso de nuevos materiales. . .) y a su estudio, clasificación, registro, evaluación y también respecto a las personas relacionadas con los museos (visitantes, investigadores, técnicos de distintos tipos, valuadores, donadores. . .). Todo ello constituye ya un campo de actividades bastante complejo.

Los edificios

Ya se indicó que, en un principio, los edificios destinados a albergar los tesoros constituidos por objetos de especial valor, eran los templos; en espacios vecinos al santuario se colocaba el tesoro. Es interesante recordar que los principales templos del cristianismo se edificaron sobre y en torno de objetos de gran significado como reliquias de apóstoles o santos. Tam-

¹¹ *Musées de France*. Ministère du Tourisme et Direction des Musées de France, Paris.

¹² Dillon R: *Museums in today's Changing World*. ICOM, septiembre de 1962.

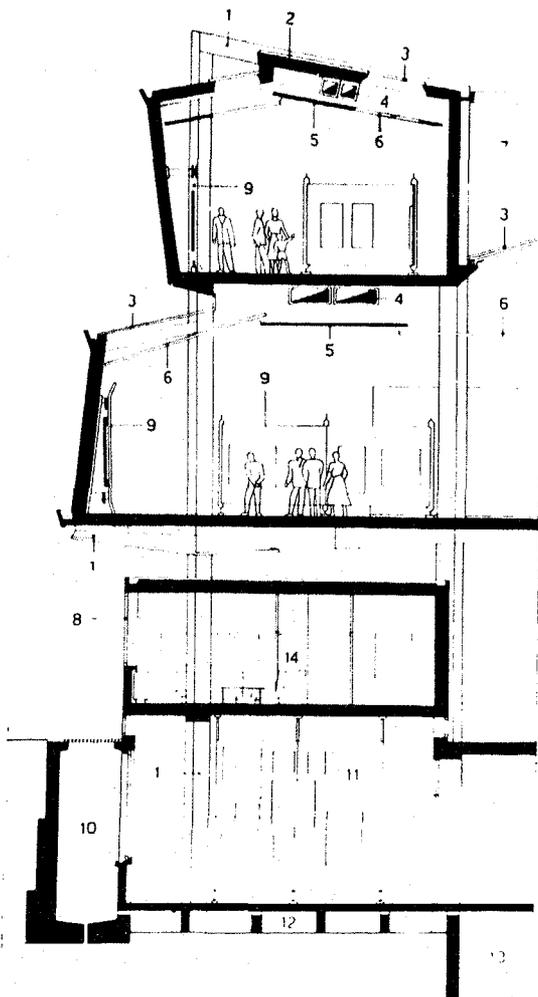
¹³ *Revista Museum*, Vol XIII, Núm 4, 1960.

¹⁴ *Ibid*, Vol XVII, Núm 4, 1964.

¹⁵ *Ibid*, Vol XIII, Núm 1, 1960.

¹⁶ *Ibid*, Vol XVII, Núm 2, 1964.

Fig 4. Sección transversal del Museo de Arte Moderno en Torino, Italia. Los arquitectos Bassi y Boschetti previeron las funciones virtuales de esta su obra



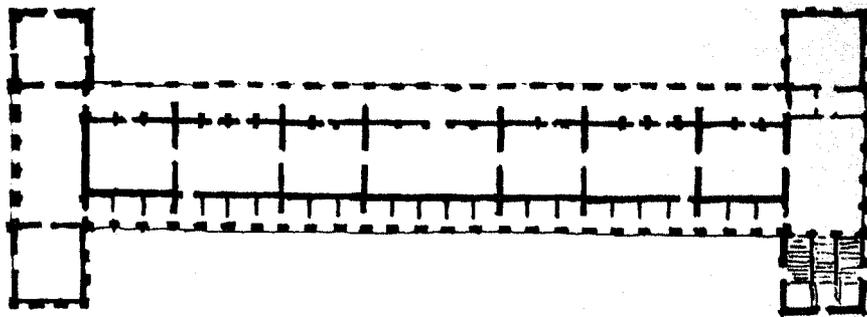


Fig 5. *Planta esquemática de la Pinacoteca antigua de Munich, con las características típicas de museo-salón*

bién se construyeron edificios especiales para acoger obras valiosas y colecciones de variedades de la fauna y de la flora, como en Alejandría, las “casas” de Motezuma o las colecciones que Nabucodonosor ya tenía expuestas al público en Babilonia.¹⁷

Sin embargo, los espacios que, desde el Renacimiento, aportarían el nombre de los primeros museos, fueron propios de las habitaciones, casas, residencias y palacios: son las galerías, gabinetes y salas. La galería, elemento arquitectónico europeo meridional, se halla en edificios renacentistas como espacio de recepción donde los objetos tenían una función decorativa —como la galería del Bramante en el Vaticano, las de Francisco I en Fontainebleau o la de Maximiliano I en Munich— e integraban los *antiquaria*. Más tarde, Versalles y el Louvre siguieron el modelo del Palacio Farnesio. Los gabinetes, elementos arquitectónicos más nórdicos, de origen más modesto y burgués, se mantuvieron también como componentes del museo y correspondían especialmente al gusto de la época romántica.

Sin embargo, al acrecentarse las colecciones y las cantidades de público que asistía a admirarlas, los edificios que las contenían debieron ser modificados de acuerdo con su nueva función. Aparte de los precedentes de los Uffizi en Florencia, de Ashmole en Oxford y Sloane en Montaign House, el de Augusto II en Dresde y el primer intento del Louvre —obra de Colbert—, y el del Belvedere de Viena, los primeros

edificios destinados específicamente a museos fueron los de Munich, a principios del siglo XIX —siguiendo el modelo del “museo-salón” muy difundido desde entonces— estructurado por “salas”, “galerías”, “gabinetes” y otros espacios dedicados principalmente a la pintura que se llamaron *pinacotecas*, nombre con el que, en el siglo V aC, se designaba la parte de los propileos de Atenas donde había pinturas de Polignoto.¹⁸

Este modelo se mantuvo durante un siglo. Los problemas de ampliaciones y crecimiento se resolvían con agregados de galerías paralelas o en forma de cuadrilátero, desdoblándose simétricamente o cubriendo los patios. Pero ya en este siglo aparecen otros modelos gracias al uso de nuevos materiales dentro de la corriente moderna de la arquitectura: en Tournai, sobre un esquema octagonal, obra del gran arquitecto Víctor Horta (1914-28); en Boston, en Basilea y especialmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1930); el Boymans, de Rotterdam, y la extraordinaria obra de Berlage, en la Haya (1934). Todos ellos definen el nuevo modelo que, entonces, se llamó “museo del mañana”.¹⁹

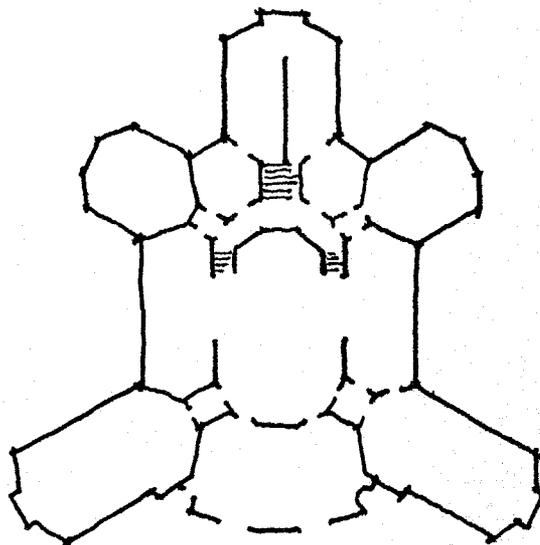


Fig 6. *Planta esquemática del museo de Tournai, Bélgica, que muestra la corriente renovadora de la arquitectura en la primera mitad del presente siglo*

¹⁷ W Frodl: *Storia del restauro*. Cursos del Centro Internacional de la UNESCO, Roma, 1967.

¹⁸ G Bazin: *Op cit.*

¹⁹ R Aloï. *Musei. Architettura-Tecnica*. U Hoepli, Milán, 1962.

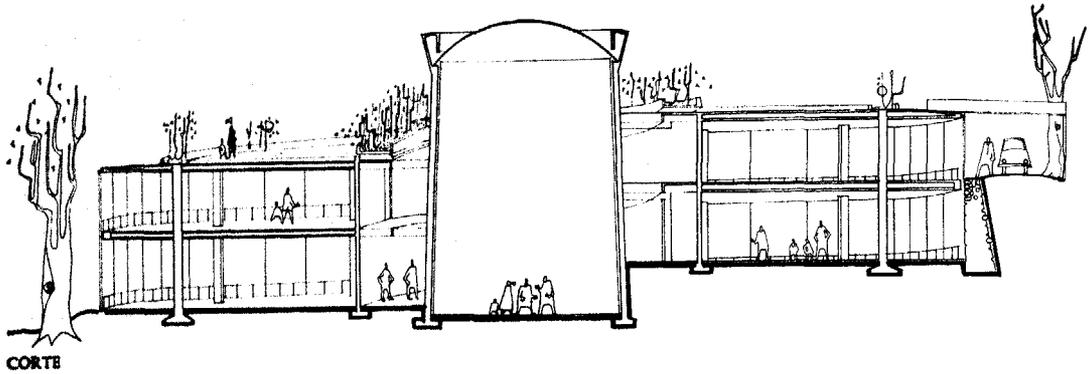
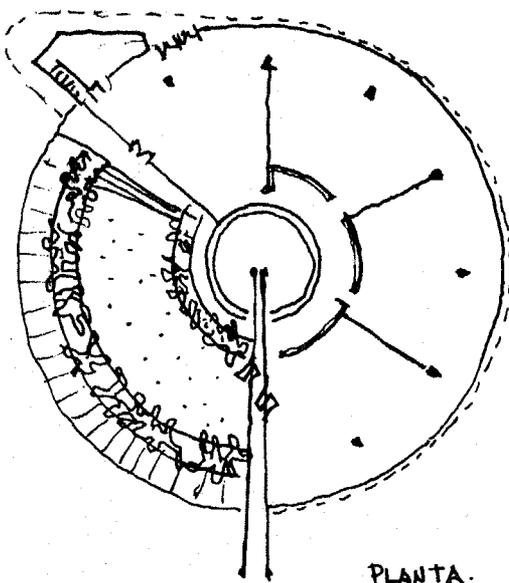


Fig 7a. Planta esquemática del Museo de Historia, en Chapultepec, México, obra del Arq Pedro Ramirez Vázquez, dentro de las más modernas concepciones

Le Corbusier dijo que el museo debía ser “una máquina para conservar y exponer obras de arte”. En el siglo actual apareció una serie de nuevos ejemplos y variantes más o menos afortunadas, desde Sao Paulo y Río de Janeiro, hasta las obra de Albini en Egipto,²⁰ la de Jerusalem, en 1965 (donde se destinan 2 tercios del área total a los servicios),²¹ el actual concurso para

Fig 7b. Corte transversal del mismo Museo de Historia esquematizado en la Fig 7a. Su diseño ha hecho que sea considerado entre los “museo-ductos”



el nuevo conjunto en la zona de Les Halles, en París, el “hermoso e incómodo” Guggenheim, obra de Wright en 1959, y los interesantes ejemplos de Pedro Ramirez Vázquez en Chapultepec, ciudad de México.

En cuanto al aspecto formal se ha visto desde los espacios totalmente libres (como alguna obra de Philip Johnson, los ejemplos japoneses o el museo de la Universidad Nacional Autónoma de México), los diseños más o menos orgánicos, hasta los ejemplos “quirúrgicos” o “tipo clínica”;²² pero en todos los casos se intenta optimizar la presentación y valoración de los objetos expuestos, con el objeto de lograr la “reconquista de la imagen”, según palabras de C Brandi.²³

En lo que se refiere al funcionamiento de los nuevos museos, se ha manifestado una insistencia, a veces exagerada, en las circulaciones y “el sentido de la visita” llega a adquirir un valor casi religioso (especialmente en las mentalidades de ciertos vigilantes de las salas) hasta introducir prácticamente al visitante en una especie de “ducto virtual”. De este modo se dificulta la satisfacción humana de comparar, de ambular, detenerse, volver atrás, pasar de largo o dedicar mayor tiempo a determinados objetos.

Aparte de este tipo de “museo-ducto” o “museo-tubería” (como se me ocurre calificarlo a falta de un término adecuado) y del “museo-salón” o “museo-sala” tradicional en occidente, con mayor atención en lo estético, en la Unión Soviética apareció sobre todo, el “museo-escuela”, diseñado y dirigido a cumplir funciones pedagógicas, con especial hincapié en lo his-

²⁰ F Albini: *Aménagement de musées dans les monuments*. Curso del Centro Internacional de la UNESCO, Roma, 1967.

²¹ F Albini: *Op cit y Museum*, Vol XIX, Núm 1, 1966.

²² G Bazin: *Op cit*.

²³ C Brandi: *Segno e immagine*. Milán, 1960. C Brandi: *Teoría de la restauración*. Curso del Centro Internacional de la UNESCO, Roma; texto de la División de Estudios Superiores de la ENA (Traducción de S Díaz-Berrio, 1971).

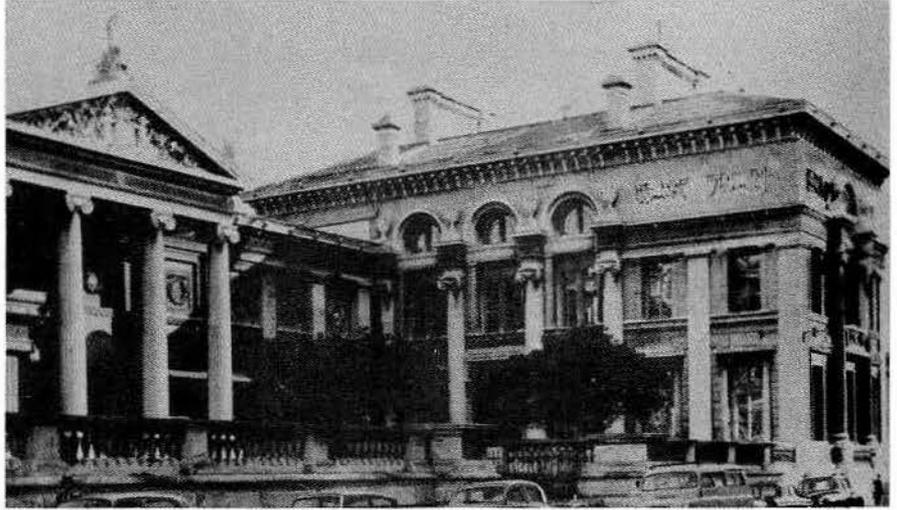


Fig 8. Ejemplo de museo-salón, es el primero que tuvo Inglaterra: The Ashmolean Museum, inaugurado en 1683

tórico,²⁴ a veces en perjuicio de lo estético; por otra parte, el museo más característico en los Estados Unidos corresponde más a una forma de "museo-club", donde se atiende más a las necesidades de encuentro y reunión de personas y a las actividades en torno de los objetos. Parece lógico que esto sea así en sociedades de acceso reciente a una cultura histórica donde no basta o no es aún posible la sola satisfacción de contemplar, gozar, analizar y disfrutar simplemente de los objetos, como sucedería en un "museo-salón" establecido en un contexto histórico-cultural más profundo.

Este tipo de "museo-club", se asemeja más a una "casa de la cultura" (o de "aculturación"), o a un hogar amistoso, con una cafetería, lugares de descanso, el teatro y los cursos y concursos diversos, o donde se puede oír música, pintar, leer o jugar... Todo ello corresponde al espíritu del primer museo fundado en ese país, el *Athenaeum* de Hartford (Connecticut), que se propuso expresamente esa clase de objetivos. Por último, tanto en la Unión Soviética como en los Estados Unidos existe mayor auge en la función del "Museo-laboratorio", puesto que se hallan en un contexto tecnológico más desarrollado; pero esta función también se realiza, en forma importante, en museos de otras latitudes.²⁵

Sería posible concluir que, entre los extremos representados por estos distintos tipos, podría establecerse un modelo de museo equilibrado en el que se cumplieren, de modo coordinado y armónico tales diversas funciones. Es evidente, sin embargo, que cada museo depende del contexto cultural en el que se establece,

de la función de los objetos mismos que contiene y de los recursos con que cuenta, de modo que todo ello acaba por determinar la especialización o el predominio de alguna de las funciones mencionadas.

Después de lo expuesto se comprenderá mejor la relación o interacción de los edificios históricos (monumentos) y la organización de los objetos (museos).

²⁴ *Museum*, Vol XII, Núm 4, 1959.

²⁵ *Ibid*, Vol XVI, Núm 1, 1963. Centro de Investigaciones Museográficas de Moscú,



Fig 9. La Grande Galerie, del Museo del Louvre, en los finales del siglo XVIII, según el ilustrador H Robert. Hay una gran diversidad en sus elementos culturales

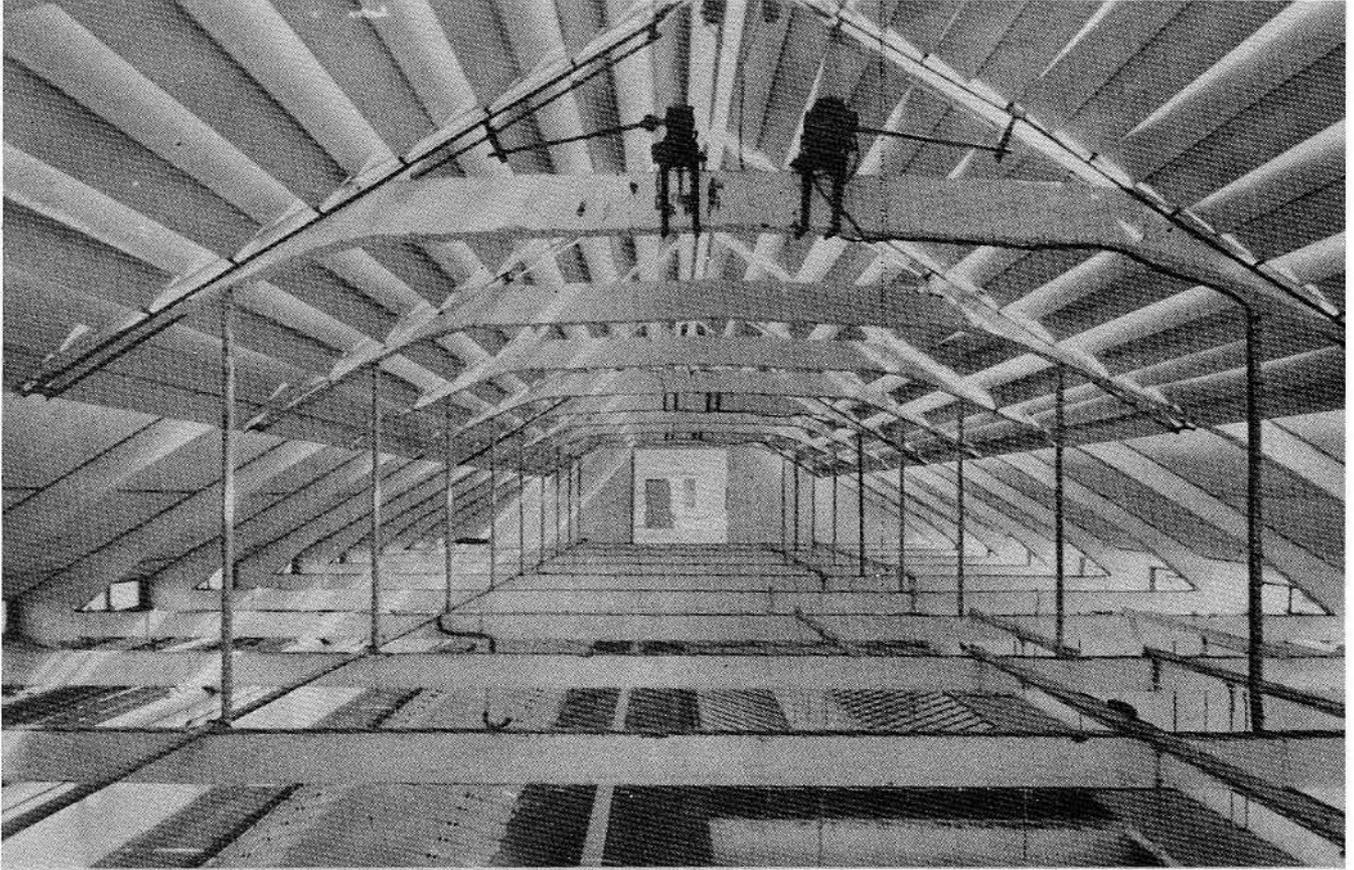


Fig 10. El manejo de las luces natural y artificial en el Museo de Capodimonte, Nápoles, es muy acertado

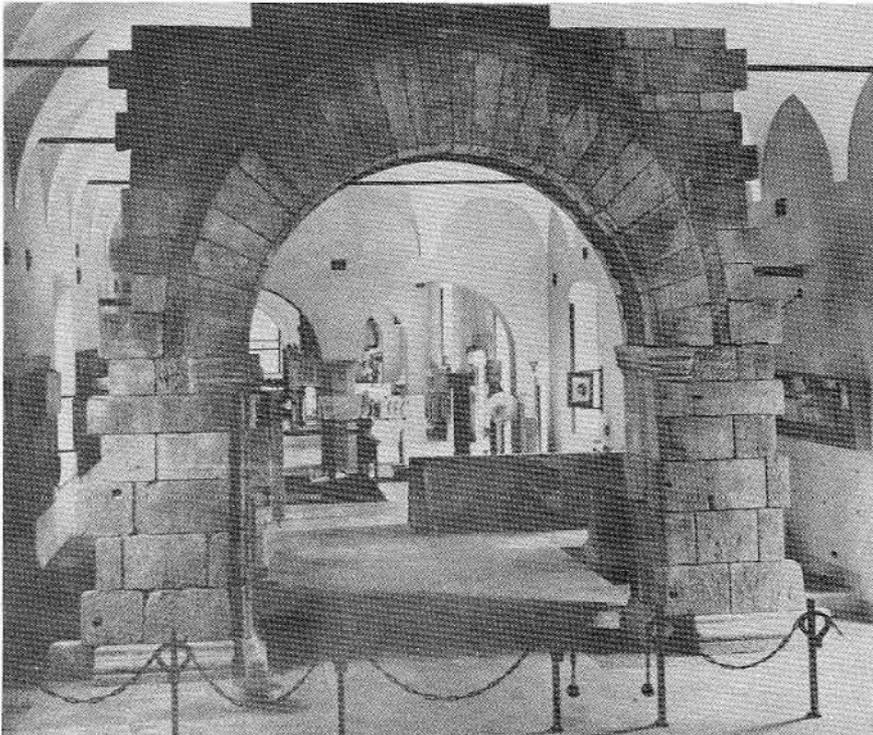


Fig 11. Museo del Castillo Sforzesco, en Milán, donde se observan elementos conflictivos que causan desconcierto

Fig 12. *Objetos que se contraponen.*
Museo Nacional de la Ciencia y la Técnica "Leonardo da Vinci", en Milán

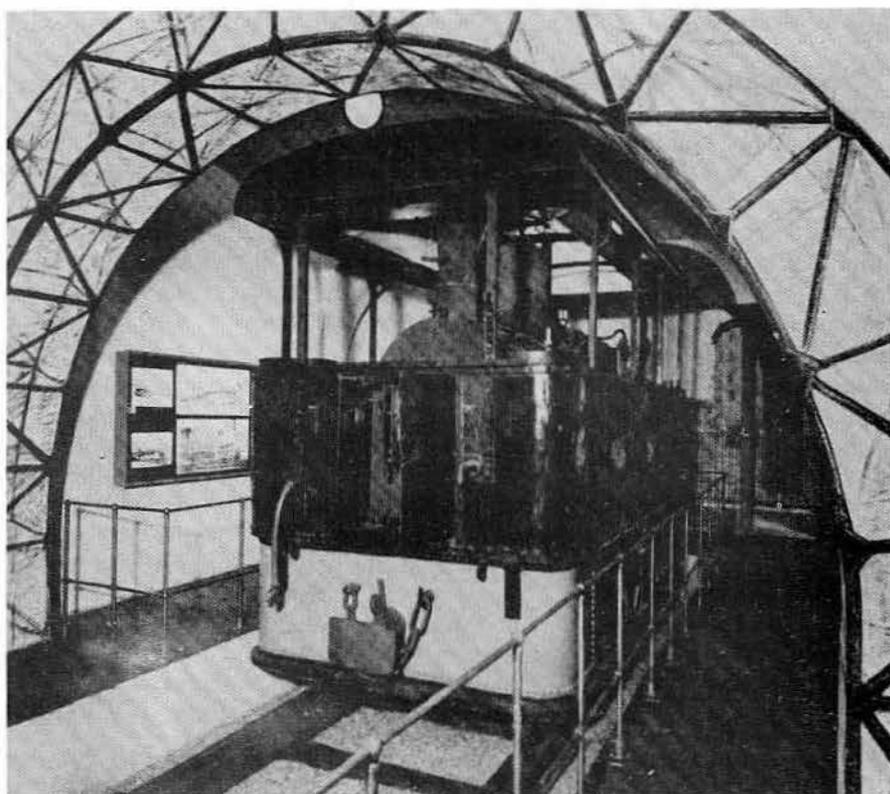
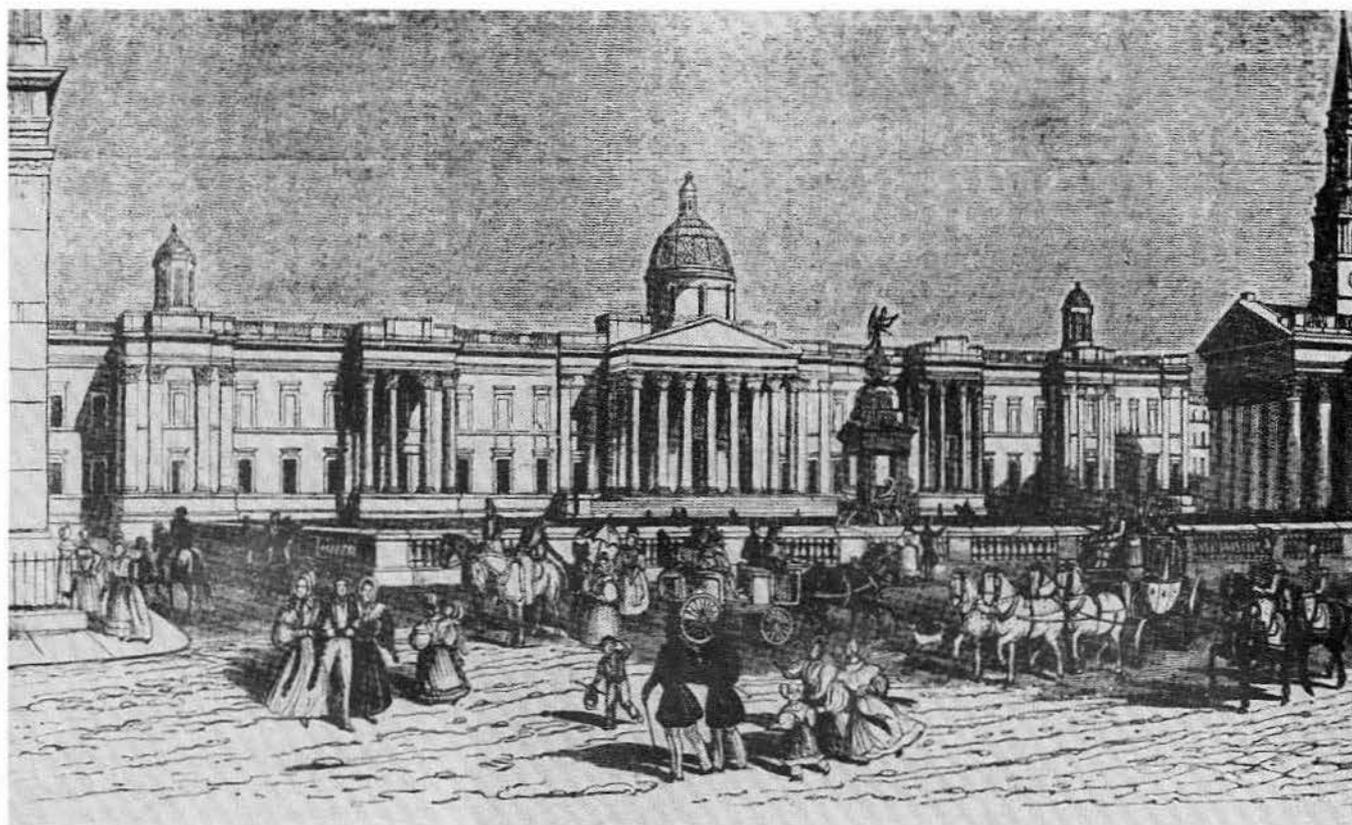


Fig 13. *Ejemplo de estructura formal.*
National Gallery en Trafalgar Square,
Londres, según grabado de 1822



Los monumentos

Se ha atribuido la calidad de monumentos arquitectónicos “tanto a las grandes creaciones arquitectónicas aisladas como a las obras modestas que han adquirido, en el tiempo, un significado cultural”;²⁶ puesto que estas obras “son portadoras de un mensaje espiritual del pasado y permanecen en la vida presente como testimonio vivo de las tradiciones seculares de los pueblos, la humanidad se reconoce solidariamente responsable de su conservación y *es su deber transmitir las con toda la riqueza de su autenticidad*”.²⁷ Sobre esta tesis se ha desarrollado —igual que la museología y museografía en función de los objetos— la conservación y restauración de monumentos, en función de los edificios.

Se trata de disciplinas “que requieren la colaboración de todas las ciencias y todas las técnicas que puedan contribuir al estudio y a la salvaguardia del patrimonio monumental”²⁸ y “tienen como objetivo salvaguardar tanto la obra de arte como el *testimonio histórico*”.²⁹ Se sabe que la restauración se fundamenta

²⁶ *Carta Internacional de Venecia*. ICOMOS-UNESCO, 1964, Art 1. (Traducción de S Díaz-Berrio, 1968, texto de la Universidad de Guanajuato).

²⁷ *Ibid*, “Introducción”.

²⁸ *Ibid*, Art 2.

²⁹ *Ibid*, Art 3.

³⁰ *Ibid*, Art 9.

en el respeto hacia la substancia antigua y los documentos auténticos y se detiene allí donde comienza la hipótesis; más allá todo trabajo de complemento reconocido como indispensable... dependerá de la composición arquitectónica”.³⁰ Y también que “el desplazamiento de todo o parte de un monumento no puede ser tolerado...”;³¹ los elementos de escultura pintura o decoración que forman parte integrante del monumento no pueden ser separados del mismo...;³² las decisiones sobre las eliminaciones por realizar no pueden depender tan sólo del autor de un proyecto”.³³ Además: “todo arreglo que pudiera alterar las relaciones de los volúmenes y de los colores debe ser prohibido...”.³⁴ Pero, sobre todo, y como punto de mayor interés en este caso, se sabe que “la conservación de los monumentos se beneficia con la dedicación de éstos a un fin útil a la sociedad; esta dedicación es pues deseable pero *no puede ni debe alterar la disposición* o la decoración de los edificios. Es dentro de estos límites donde se pueden concebir y se pueden autorizar los arreglos exigidos por la evolución de los usos y las costumbres”.³⁵

³¹ *Ibid*, Art 7.

³² *Ibid*, Art 8.

³³ *Ibid*, Art 11.

³⁴ *Ibid*, Art 6.

³⁵ *Ibid*, Art 5.

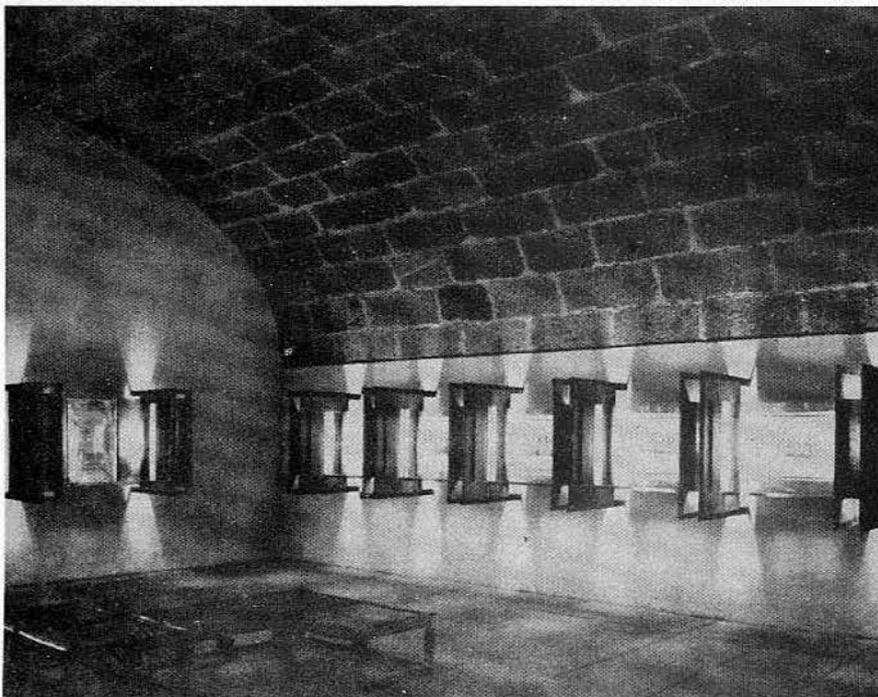


Fig 14. *Limitado punto de equilibrio entre continente y contenido. Museo de la Arquitectura, de El Escorial*

Monumentos y museos

Como en un principio se dijo, las dificultades y los problemas surgen al relacionar o conjugar ambos componentes, objetos y edificios, continente y contenido. Por supuesto, en el caso de edificios nuevos y de nueva planta, es evidente que el proyecto habrá de establecerse en función de los objetos o en la mejor forma posible para permitir que éstos sean apreciados, valorados y protegidos.

Buena prueba de ello fueron todos los edificios de museos anteriores al movimiento de la arquitectura moderna en este siglo; se intentó que expresaran esa relación y subordinación por medio de su estructura formal. Así se construyeron la National Gallery (1822);³⁶ la gran galería y la Sala de las Cariátidas del Louvre en estilo "neo-antiguo";³⁷ el Museo de Berlín inspirado en el Partenón; el British Museum inspirado en los propileos (1823 y 1824); la nueva decoración de Dresde (1848) es "renacentista", y el gusto se mantiene en los Estados Unidos con el Toledo Museum of Art, jónico (1908), el vestíbulo pompeiano del museo de Pensilvania (1928) y el "clasicismo" de la National Gallery de Washington (1940).

Sin embargo, el problema en examen no es el del nuevo edificio, sino el del (*inmueble*) ya existente, que además resulta ser monumento, donde habrán de exhibirse objetos (*muebles*) valiosos. En este caso es

evidente, por la misma calidad de los componentes —el "inmueble-monumento" y los "muebles monumentos"— y por las bases mismas de la conservación de los monumentos, que los muebles deben subordinarse al inmueble y por ningún motivo debe admitirse la alteración del continente arquitectónico, sino la adaptación a su marco. La experiencia demuestra que esto, tan sencillo en apariencia, no se ha cumplido en la práctica, en algunos casos, y se desea suponer que las confusiones surgidas se deben a varias razones:

1) La elección equivocada del monumento que se trata de "adaptar" como museo y que podría dedicarse a otros usos más adecuados.

2) Error en la elección del tipo de museo que se trata de "implantar" en el monumento arquitectónico, en el caso de que éste pudiera ser convertido en museo.

3) Los objetos en exhibición llegan a competir o contraponerse a la estructura arquitectónica del monumento.

4) La insistencia casi mágico-religiosa en el "sentido de la visita", que se traduce en circulaciones impuestas de modo arbitrario e inadecuado sobre la arquitectura del monumento.

³⁶ M Levey: *The National Gallery*. Pitkin P Ltd, Londres, 1966.

³⁷ "Le Palais du Louvre et son Musée", en *La documentation française illustrée*, Núm 210, octubre de 1965.

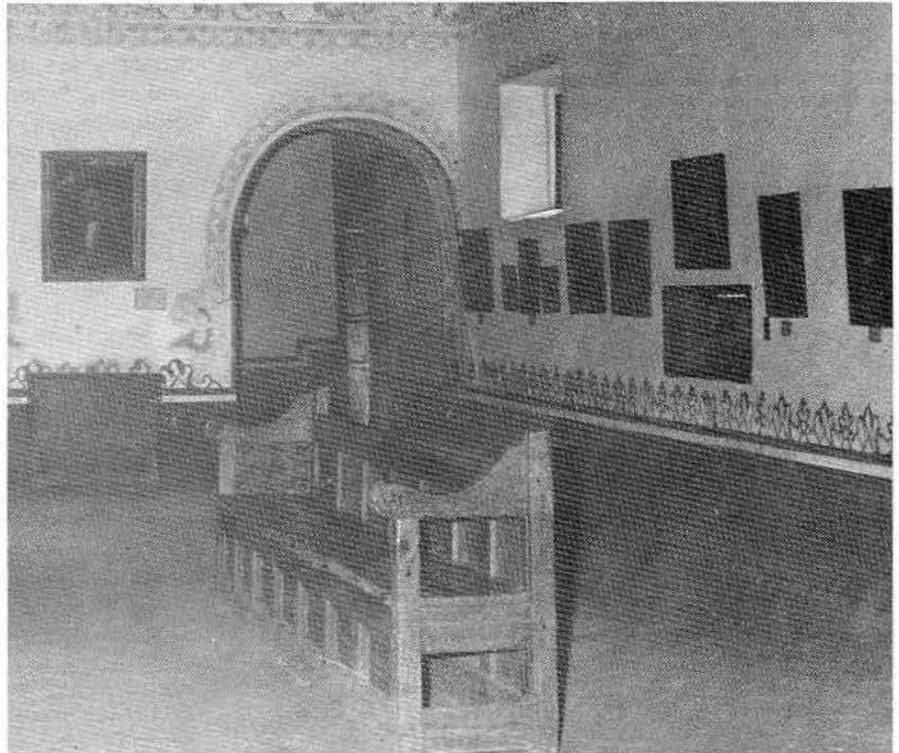


Fig 15. Sala de exposición del museo instalado en el exconvento de Churubusco, en la zona sur del DF (1964)

5) La otra insistencia y casi veneración por la iluminación artificial de los objetos y los espacios, sin atender a las posibilidades y calidades de la luz natural propia del monumento.

6) La clase y disposición de las fuentes de luz artificial que no se armonizan ni acentúan la luz natural del monumento y, en cambio, chocan con la estructura de éste.

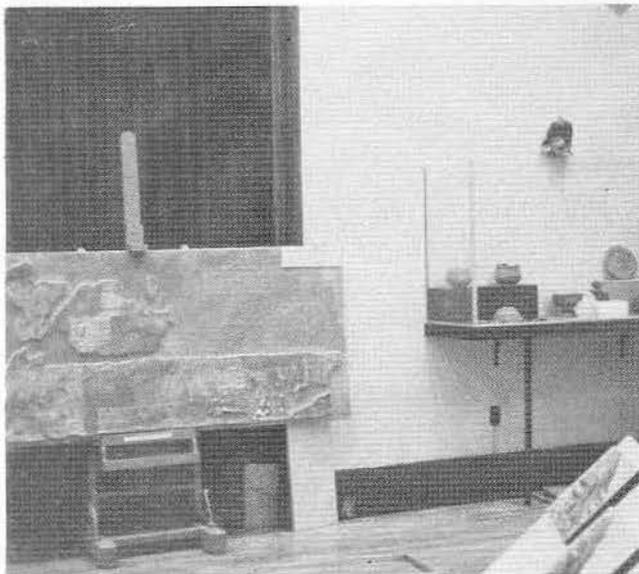
7) La definitiva imposición —más que disposición o museografía— de los objetos muebles, en forma contradictoria con la expresión y estructura del inmueble.

8) La falta de un estudio y análisis arquitectónico profundo de los inmuebles que se piensan usar (no destinar) como museos, el cual aportaría los elementos necesarios para comprender y utilizar del mejor modo la estructura arquitectónica. Esta consideración resume todas las anteriores.

En cuanto a los 2 primeros puntos, se parte de considerar la posibilidad de realizar diversos tipos de museo; no se trata de pensar únicamente en “museo-salón” (sala, galería o gabinete) sino en “museo-escuela”, o “laboratorio”, o “lugar de investigación” o “museo-club”, este último tal vez más adecuado para México, en muchos casos, como tipo muy cercano a lo que se denomina “casa de la cultura”.³⁸ Por otra parte, se ha dicho que, en México, “estamos llenos de Museos”.³⁹ Desde luego, no es verdad, puesto que aun

³⁸ UNESCO: *El museo como centro cultural de la comunidad*.

³⁹ R M Bonfil: *Campo de acción y trabajo en materia de conservación y restauración de monumentos*. Conferencia del Curso de Actualización en Conservación y Restauración de Monumentos. División de Estudios Superiores, ENA, UNAM, octubre de 1971.



si existen muchos “tristes, pobres y pequeños museitos”, al comparar las cifras con las de otros países, muestran pronto que “no estamos tan llenos” (unos 3 mil en Estados Unidos; un millar en la URSS;⁴⁰ más de 500 registrados en Francia,⁴¹ 50 de ellos en París; una cantidad mayor en Italia, y en México entero se tienen menos de 100 museos “registrados”). En el ejemplo de la casa de Diego Rivera, en Guanajuato, más que pensar en un “museo-salón”, se debería poner mayor interés en su función pedagógica, como lugar de estudios y de reuniones, por la estructura arquitectónica misma del edificio y por constituir la materialización de la referencia a una gran figura del arte mexicano.⁴²

Ejemplos de objetos que se contraponen y compiten con la estructura arquitectónica de los edificios (según el tercer punto) se hallan en el Museo de Sforza, de Milán, donde hay puertas de las murallas en el interior de las salas;⁴³ en la planta alta del Museo del Virreinato, en Tepotzotlán, que tiene copias en plástico de portadas de edificios del XVI, situadas como separación y paso entre pequeños espacios,⁴⁴ y en alguno de los artefactos del Museo de Ciencia y Tecnología, “Leonardo da Vinci”, también en Milán, instalado en el Convento de San Víctor, del siglo XVI.⁴⁵

El establecimiento del “museo-ducto” por la imposición del “sentido de la visita” recuerda, en otro nivel, otra solución falsa semejante: los viaductos, vías rápidas o grandes avenidas en el nivel urbano. Elementos útiles y funcionales en el caso de ciudades de nueva traza, se convierten en elementos destructivos que alteran y desfiguran ciudades antiguas. De la misma forma que se pierde el valor de una organización urbana y sus monumentos en aras de la circulación de vehículos,⁴⁶ también se puede perder la organización arquitectónica y los componentes expresivos de los monumentos sacrificados a la circulación veloz de turistas apresurados. En ciertos casos se ignora el corre-

⁴⁰ L Benoist: *Op cit.*

⁴¹ “Musées de France”, *Op cit.*

⁴² L Castrejón: *Restauración de la Casa de Diego Rivera en Guanajuato*, Febrero de 1972.

⁴³ L Crema: *Monumenti e restauro*. Ceschina, Milán, 1959.

⁴⁴ C Reyes y otros: *Op cit.*

⁴⁵ *Museum*, Vol VII, Núm 3, 1954. R Aloí: *Op cit.*

⁴⁶ S Díaz-Berrio: “El centro de la ciudad de México”, en *Devenir*, Núm 2, ENA, UNAM.

Fig 16. Sala de Expositores del Castillo de Chapultepec. El total de museos en México es todavía muy bajo en comparación con la cantidad que existe en otros países



Fig 17. Fachada del exconvento de Acolman. Es el continente arquitectónico el que determina el contenido del museo

dor o elemento de distribución y organización espacial propio del edificio para establecer, “en paralelo”, una “vía rápida” y amplia interior —igual que en el caso de ampliar calles— a través de espacios estancos y claramente compartimentados en la estructura original del edificio.⁴⁷

En lo que se refiere a la iluminación artificial, diversos casos parecen corresponder al mismo mal que abarca la iluminación de fachadas de edificios y la “coloración” de espacios interiores de algunos monumentos mexicanos. Basta ver la iluminación general del Zócalo de la ciudad de México, en especial la de la Catedral, y el Sagrario, y la de tantos otros monumentos (Catedral de Aguascalientes, por ejemplo) y los espacios “coloreados” de las catedrales de México y Cuernavaca y de los templos de Azcapotzalco y Tlatelolco.⁴⁸ En lo que toca a iluminación de los objetos de museo, los defectos citados se encuentran en Te-

potzotlán, en el propósito de lograr ese efecto de “Barroco plano”, o “Barroco liso”, al iluminar de frente o de abajo hacia arriba la arquitectura y, sobre todo, los retablos del templo.⁴⁹ Este mismo efecto se produce en muchos otros casos, en contradicción con la estructura formal de las obras, como en los extraordinarios retablos del crucero de San Agustín de Salamanca. Por otra parte, el efecto de destacar una pieza excepcional, especialmente iluminada en un ámbito oscuro (como en el caso del “Guerrero de Capistrano” exhibido en la exposición de Turín 61) como foco de luz en una especie de túnel o de cueva, es válido en edificios nuevos;⁵⁰ pero en edificios monumentales se desvirtúan la luz y los espacios propios de esos ámbitos. Son muchos, sin embargo, los casos en que se ha manejado tanto la luz natural como la artificial con gran sensibilidad, cuidado y acierto, en edificios históricos. Pueden citarse Capodimonte, en Nápoles;⁵¹

⁴⁷ S Díaz-Berrio: “Guadalajara, ciudad crucificada”. *Revista de la Universidad de Guanajuato*, Núm 27.

⁴⁸ M Sánchez Santoveña: “Estudios y bases histórico-estéticas”. Conferencia del Curso de Actualización de la División de Estudios Superiores, ENA. Octubre de 1971, *Op cit.*

⁴⁹ J Cama: “Consolidación de materiales y objetos artísticos”. Conferencia del curso de actualización. *Op cit.*

⁵⁰ R Aloí: *Op cit.*

⁵¹ Revista *Museum*, Vol XII, Núm 3, 1959.

Fig 18. Altar en una cocina del Museo de Pátzcuaro, Mich. (1965). La museografía tiene todavía un largo desarrollo por delante en lo que respecta a armonía de expresión

San Mateo, en Pisa,⁵² y el Castelvecchio, en Verona; y aunque los ejemplos abundan en edificios nuevos, es de especial interés el Museo de Arte Moderno de Turín.⁵³

Por último, en la imposición de los objetos en contradicción con la estructura arquitectónica, puede apreciarse todo un muestrario de esta actitud en el museo del castillo Sforzesco, de Milán, y en este caso no solamente la situación de los objetos, sino los elementos de soporte (vitrinas, lámparas, bases, fuentes de luz artificial) llegan también a contar y "opinar" en exceso tanto sobre los objetos mismos como sobre el marco arquitectónico.⁵⁴ Muchas veces se observa que el diseñador de estos elementos, movido por su deseo de lograr excelentes vitrinas, bases, y otros accesorios, llega a producir elementos de tal presencia, riqueza e importancia que opacan los objetos mismos; de elementos secundarios (soporte o fondo) pasan a adquirir más importancia que el objeto principal (imagen) y puede decirse que se imponen sobre el contenido (las piezas), luchan con el continente (la arquitectura), y causan así un desconcierto indudable.

Creemos que las obras de Carlo Scarpa (en el Castelvecchio de Verona y en el palacio Querini-Stampaglia de Venecia) y ciertos elementos de las obras de Albini (en San Lorenzo y en el Palacio Blanco de Génova),⁵⁵ de Minissi (en Villa Giulia, Roma),⁵⁶ de Feduchi y Bosch en la obra de El Escorial,⁵⁷ se mantienen en el límite preciso de equilibrio, sin afectar continente ni contenido, aun cuando cuentan, "opinen" y se hagan realmente presentes en esos ámbitos. Sin llegar a contar ni "opinar" tanto, son también muy acertadas las disposiciones en Capodimonte⁵⁸ y sobre todo en el palacio ducal de Urbino; pero el límite parece sobrepasarse en otras obras de los mismos Albini (en el Palacio Blanco, de Génova), Scarpa (en la galería de Palermo) y Minissi (en la Villa de Piazza Armerina, que se convierte en algo confuso)⁵⁹ y, naturalmente, en el caso frecuentemente citado del castillo Sforzesco, de Milán.

En alguno de estos últimos se hallan elementos



de lo que se ha denominado "museo-quirúrgico" (pinturas, vasijas o fragmentos de escultura y arquitectura visualmente "ensartadas"), como también en el Museo Histórico de Varsovia.⁶⁰

Con el objeto de destacar el carácter mueble e inmueble de ambos componentes del problema, debe señalarse la necesidad de precisar la diferencia conceptual entre el destino y el uso de los monumentos arquitectónicos. Se entiende que el "destino" de un edificio es lo funcional y espiritual que nace y se establece con el edificio mismo, que es parte integrante de ese organismo arquitectónico, aun cuando en el transcurso del tiempo sus espacios se dediquen a usos diversos, de la misma forma que, en un momento dado, es posible usar, durante determinada época, esos espacios para exponer, conservar y proteger objetos; pero este uso no "cambia el destino" del edificio, ni participa del mismo tiempo en el que se construyó ni de su destino. Por lo contrario, la "adaptación para museo" participa ya del tiempo en el que el edificio es monumento arquitectónico, calidad que la intervención actual no debe alterar.⁶¹

⁵² P Sanpaulesi: Conferencia del curso internacional de UNESCO en Roma, 1967. "Aménagement de musées dans les monuments historiques".

⁵³ R Aloï: *Op cit.*

⁵⁴ R Aloï: *Op cit.*

⁵⁵ F Albini: *Op cit.*

⁵⁶ Revista *Museum*, Vol XIV, Núm 2, 1961.

⁵⁷ Revista *Arquitectura*, Núm 56. Colegio de Arquitectos de Madrid, 1963.

⁵⁸ R Aloï: *Op cit.*

⁵⁹ F Minissi: "Aménagement de musées dans les monuments". Conferencia del curso internacional de UNESCO en Roma, 1967.

⁶⁰ Revista *Museum*, Vol XIX, Núm 2, 1966.

⁶¹ C Brandi: *Teoría de la restauración*, *Op cit.*