



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES



**AL RESCATE DE LA MEMORIA HISTÓRICA
A TRAVÉS DEL REPORTAJE:
EL CASO DE LA PINACOTECA VIRREINAL**

T E S I S I N A
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE
LA COMUNICACIÓN
P R E S E N T A :
GABRIELA CASAS CABRERA

ASESORA DE TESIS: MARTHA LAURA TAPIA CAMPOS

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA.

**A mis dos luceros: Otto y Willy.
Por todos los años de amor y de dulce compañía.
Siempre van a estar en mi corazón y en el de la familia.**

AGRADECIMIENTOS.

El camino ha sido largo y sinuoso para llegar a escribir estas líneas de agradecimiento y hay tanto que agradecer.

A mi familia, que en medio de lo bueno y lo malo, permanecemos unidos y amándonos. A mis hermanos Karla y Vicente por su apoyo incondicional en todo momento. A mis cuñados Justina y Ricardo por su cariño y consejos. A mi madre por su amor y cuidados. Pero sobre todo, a mi padre, por ser ejemplo de humildad, de fuerza y trabajo duro, por ser el soporte y el pilar.

A Gustavo por demostrarme que la poesía acaricia el alma. Por su cariño, comprensión y, sobre todo, por el apoyo en la recta final de este trabajo.

A mi tío, Porfirio Cabrera López, por su ejemplo de estudio y trabajo. Por haber entregado sus últimos años de vida a esta Universidad y a sus alumnos, futuros juristas, que espero aprendieran de él, además de la cátedra, la humildad y el trabajo honesto en beneficio de la gente.

A Cecilia Haupt, mi maestra de cátedra y de vida, a quien quiero y respeto profundamente. Por enseñarme que el periodismo es un instrumento sustancial en la defensa del patrimonio cultural. Por su amistad, por su cariño, por los consejos, por el apoyo incondicional, mil gracias.

A Jaime Litvak y Guadalupe Salcedo, mis jefes fundadores del desaparecido Periódico HUMANIDADES, órgano difusor del arte, la ciencia, la cultura, las humanidades y las ciencias sociales de ésta Universidad, quienes me permitieron compartir pluma con grandes personalidades en mis primeros años de trabajo periodístico. Sobre todo, por que me enseñaron el valor de nuestro patrimonio y la difícil tarea de defenderlo y conservarlo.

Al arquitecto Carlos Flores Marini, por ser ejemplo fiel de lo que es la defensa aguerrida de nuestro patrimonio, y con quien he tenido el honor de colaborar y aprender.

Al arquitecto Edmundo Zamudio Mayer, por su invaluable apoyo y valiosa información que fue vital para el desarrollo de este trabajo.

A mis amigos, quienes me brindan su apoyo, aliento y consejos. En especial a Tamar Seguí Amortegui, periodista aguda y profesional, por su tiempo, su guía, por sus consejos y sobre todo por su amistad.

A la doctora Cynthia Klinger, mi guía en el Taller de Tesis de la Casa de la Humanidades, por su aliento, consejos, por enseñarme la luz y el camino para concretar mi trabajo de investigación, plasmarlo y convertirlo en una realidad.

A todos los investigadores y especialistas que me brindaron su tiempo, sus opiniones y posturas, diversas y valiosas, que fueron sustanciales para escribir esta historia.

A Martha Laura Tapia Campos, por aceptar asesorarme en la realización de esta tesina. Por su guía, entusiasmo, amabilidad y profesionalismo. Sin ella, este documento, el más importante de vida académica, y del cual depende mi futuro profesional, no sería una realidad. Para ella, siempre, mi cariño, mi admiración y mi profundo agradecimiento.

A los profesores: Lilia Ramos Ordóñez, Guadalupe Cortés Altamirano, Blanca Aguilar Platas y José Antonio González Arriaga, por su tiempo, por sus observaciones puntuales para enriquecer y pulir este reportaje, pero sobre todo, por su respaldo ante todo lo expuesto en estas líneas.

A mi *alma mater*, la Universidad Nacional Autónoma de México, por cobijarme desde 1990 como estudiante en las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria No. 4 “Vidal Castañeda y Nájera”, y años más tarde, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Mi agradecimiento infinito por que hasta la fecha me permite desarrollarme como periodista. Siempre estaré orgullosa de pertenecer a ésta, la máxima casa de estudios. Sangre azul y piel dorada, puma de corazón.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. LOS ORIGENES	7
EL VIRREINATO.....	7
ORDEN DE SAN DIEGO.....	8
CONVENTO DE SAN DIEGO.....	10
POLÍTICAS CULTURALES INSTRUMENTADAS EN MÉXICO A MEDIADOS DEL SIGLO XX PARA LA CREACIÓN DE MUSEOS.....	14
2. EL NACIMIENTO DE LA PINACOTECA VIRREINAL.....	17
LA DISTRIBUCIÓN DE LA OBRA EN EL MUSEO.....	20
LA HISTORIA DE LA COLECCIÓN.....	23
LA PINTURA VIRREINAL Y SUS PINTORES, REPRESENTADOS EN LA PINACOTECA.....	24
3. ADIÓS A LA PINACOTECA VIRREINAL.....	27
CONTEXTO PREVIO AL CIERRE.....	27
PARÁMETROS ARQUITECTÓNICOS.....	31
JUSTIFICACIÓN OFICIAL Y OBJECIONES A LA MISMA.....	36
LA NUEVA CASA DEL ACERVO: EL MUNAL.....	40
4. SITUACIÓN ACTUAL DEL ACERVO Y DEL EDIFICIO.....	46
DE PINACOTECA A LABORATORIO.....	46
OPINIONES SOBRE EL NUEVO GIRO.....	47
EL EXCONVENTO HOY.....	50
EL ACERVO DE LA PINACOTECA DISPERSO.....	53
LA VOZ DE LOS ESPECIALISTAS EN TORNO AL CASO PINACOTECA VIRREINAL.....	56
CONCLUSIONES.....	62
ANEXOS.....	68
ANEXO 1. CATÁLOGO DE LA PINACOTECA VIRREINAL.....	69
ANEXO 2. CARTA.....	84
ANEXO 3. DICTAMEN.....	86
ANEXO 4. DICTAMENES.....	90
ANEXO 5. PROGRAMA DE ACTIVIDADES DE LA PINACOTECA VIRREINAL.....	92
ANEXO 6. FOTOS: CAPILLA DE LOS DOLORES.....	95
ANEXO 7. CATÁLOGO DE LA PINACOTECA VIRREINAL EN EL MUSEO DEL VIRREINATO DE SAN LUIS POTOSÍ.....	96
FUENTES DE CONSULTA.....	100

INTRODUCCIÓN.

El 29 de marzo de 2000 se llevó a cabo el cierre definitivo de la Pinacoteca Virreinal, ubicada entonces en lo que fuera el exconvento de San Diego (Dr. Mora #7, Col. Centro), y se procedió a trasladar su acervo a las instalaciones del Museo Nacional de Arte (MUNAL). Previamente, diversos especialistas, autoridades y medios de comunicación debatieron el tema y manifestaron su inconformidad o apoyo, según fuera el caso, ante la medida dispuesta por las autoridades.

El cese de las actividades de la Pinacoteca obedeció a una iniciativa presentada por el MUNAL, a través de Graciela de la Torre (entonces directora del mismo), en la que se anunciaba la creación del proyecto MUNAL 2000 — impulsado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Instituto Nacional de las Bellas Artes (INBA)—, que consistía en la adquisición de acervos artísticos, entre ellos, el de la Pinacoteca Virreinal.

Por más de tres décadas, el museo albergó 350 obras de diversos autores representativos del arte virreinal (Andrés de la Concha, Luis Lagarto, José Juárez, José de Ibarra, Cristóbal de Villalpando, Miguel Cabrera, entre otros), y difundió la importancia de este periodo histórico y cultural. La Pinacoteca, era única en su tipo en la Ciudad de México. Para 1998, los “aparentes” problemas económicos, sumados al deterioro del edificio —humedad— y a la poca afluencia de visitantes, propiciaron que las autoridades culturales decretaran su cierre al público.

A partir de entonces, la historia y el legado de la Pinacoteca Virreinal fueron, poco a poco, olvidándose. Hoy en día, son pocas las personas que tienen conocimiento de su existencia y sus aportes; por ello, resultaba apremiante crear un documento que favoreciera el rescate de su historia y preservara su legado al patrimonio cultural de México.

La que escribe pensó en el “gran reportaje” para plasmar lo acontecido en este espacio cultural —el cual nació en los tiempos de la Colonia y recorrió diversos periodos históricos y temáticos—, por ser un género que permite informar, analizar, interpretar, describir, desarrollar, profundizar, descubrir y revelar datos sustanciales de un hecho, y narrarlo de manera que interese a un mayor número de lectores.

El “gran reportaje” constituye una investigación en la que se abordan los antecedentes, comparaciones, análisis, consecuencias y conclusiones de un suceso, cualquier suceso. Siendo por su estructura y conjunción de los demás géneros informativos, la máxima expresión del periodismo.

Al mencionar el término “reportaje”, inmediatamente surgen otros conceptos como “explicación”, “argumentación”, “investigación” y “documentación”. En su libro *Un nuevo concepto del periodismo: Reportajes interpretativos* (1968), Neale Copple, periodista estadounidense, vincula estas palabras con el “reportaje profundo”. Consideraba que para lograr profundidad en el texto, tenía que remitirse a los antecedentes, “agregar información a las noticias

superficiales”. Había que humanizar el contenido, llevar la información más en el sentido de explicar y aclarar, no de opinar, para situar una historia en el mundo de los lectores.

El *Reportaje Profundo* o de *Tercera Dimensión*, como lo llama Mario Rojas Avendaño en su libro *El reportaje moderno* (1976), es el de mayor envergadura periodística. En él, es posible exponer a los lectores una tesis determinada, referente a un acontecimiento que haya despertado la curiosidad pública, así como satisfacer su deseo de recibir orientación mediante la profundización de los hechos. Con el *Reportaje Profundo*, también es permisible hacer una retrospectiva de algún tema en específico, lograr rectificación de datos históricos y, conjugado a ello, apuntar nuevas luces para complementar la historia con sucesos actuales, sin dar nada por conocido ni por sentado.

De acuerdo con Sonia Fernández Parrat, profesora de Periodismo en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Santiago de Compostela —*El reportaje en prensa: un género periodístico con futuro* (1998), publicado en la *Revista Latina de Comunicación Social* No. 4 (<http://www.ull.es/publicaciones/latina/z8/r4absonia.htm>)—, fue durante las décadas de los 50 y 60 del siglo xx, cuando el llamado "gran reportaje" o "reportaje en profundidad" vivió sus momentos dorados. Lo que había empezado como una modalidad periodística típica de las revistas gráficas, saltaba a los periódicos mediante una serie de adaptaciones. De este modo, el "reportaje interpretativo" se convirtió, a principios de los 70, en una de las piedras angulares y básicas del llamado "nuevo periodismo".

Luis Velázquez, define así el reportaje interpretativo en su libro *Técnicas de reportaje* (2004): “El reportaje interpretativo investiga los fenómenos sociales y los interpreta en su sentido más profundo y objetivo. No da paso a chismes, rumores o especulaciones. Plantea los antecedentes de cada hecho (el pasado, el presente y el futuro) y analiza las consecuencias sociales, económicas y políticas. Como todos los demás, se interesa en las dos caras de la misma moneda: lo que dicen y hacen unos y otros, amigos y adversarios, tirios y troyanos” (p.21).

El reto es analizar y plasmar todo lo que circunda y origina un hecho en todas sus dimensiones. Responder a cuestionamientos, o tratar de dilucidar las respuestas con los especialistas o involucrados en los acontecimientos. Apoyándose en la historia, en los antecedentes, es posible elaborar un reportaje en el que se relacionen y analicen los hechos pretéritos con los presentes, para así lograr una historia completa y sustentada, un texto periodístico integral.

Con base en el ideario del reconocido periodista, escritor, historiador y ensayista, Ryszard Kapuściński, se pretende utilizar el periodismo como herramienta para producir y divulgar hechos históricos, hechos que construyen la historia. El reportero, al publicar una investigación periodística, no sólo informa, deja un documento que hace historia, que será consultado por generaciones venideras, será fuente y referencia de los hechos.

En su libro *Los cínicos no sirven para este oficio* (2008), Kapuściński refiere las características principales de sus dos profesiones, la de historiador y periodista: “...ser historiador es mi trabajo [...] estudiar la historia en el momento mismo de su desarrollo, lo que es el periodismo [...] Todo periodista es un historiador. Lo que él hace es investigar, explorar, describir la historia en su desarrollo. Tener una sabiduría y una intuición de historiador es una cualidad fundamental para todo periodista. [...] en el buen periodismo, además de la descripción de un acontecimiento, tenéis también la explicación de por qué ha sucedido; en el mal periodismo, en cambio, encontramos sólo la descripción, sin ninguna conexión o referencia al contexto histórico. Encontramos el relato del mero hecho, pero no conocemos ni las causas ni los precedentes. La historia responde simplemente a la pregunta: ¿por qué?” (p.58)

De acuerdo con Kapuściński el periodista que profundiza en la historia, en los antecedentes, puede plasmar en su trabajo la historia que se genera en el presente logrando darle un sentido en el tiempo a los fenómenos políticos, económicos, sociales y culturales, que constituyen la materia prima de la información de la actualidad.

Para Carlos Pereyra —*Historia ¿para qué?* (1980)—, la utilidad del estudio de la historia parte de las respuestas que se dan a dos interrogantes: ¿por qué? y ¿para qué? rescatar y ordenar la memoria histórica. Lo resultante es comprender, dominar y explicar el pasado, como clave para la comprensión del presente. Dicho en otras palabras, el conocimiento de los antecedentes históricos posibilita la comprensión de hechos contemporáneos.

Por último, Timothy Garton Ash analiza en su libro *Historia del presente. Ensayos, retratos y crónicas de la Europa de los 90*, el debate sobre el hecho de escribir sobre “historia del pasado” la cual se pensaría que es sólo tarea de los historiadores, y el escribir sobre “historia presente” que sería competencia de los periodistas. “El presente” —asevera Garton— no es más que una fina línea entre el pasado y el futuro. Los límites cronológicos son siempre objeto de discusión, pero de acuerdo con el periodista e historiador, es necesario que pase un pequeño lapso y que se disponga de ciertos tipos establecidos de fuentes documentales, para que se pueda considerar que una cosa escrita sobre “el presente” o “el pasado reciente” se convierta en historia. Si no hay testimonio escrito, no hay historia.

Garton Ash considera que los periodistas norteamericanos, suelen referirse a sus escritos con modestia como “el primer borrador de la historia”. La “historia del presente” está en un punto de encuentro entre el periodismo, la historia y la literatura.

Al rescate de la memoria histórica a través del reportaje: El caso de la Pinacoteca Virreinal, es un documento que pretende contribuir a la salvaguarda de esta historia en particular, remontándose a los antecedentes novohispanos hasta nuestros días. Adopta el objetivo principal de un museo, que es difundir y conservar el patrimonio histórico y artístico de un pueblo, para que se valoren y comprendan los testimonios legítimos del pasado y trasciendan a las generaciones futuras. El museo preserva nuestra memoria histórica y si uno de

estos espacios desaparece, con él se pierde parte de nuestro legado, de nuestra identidad; es ahí donde radica la importancia de narrar los hechos, resguardar y difundir su valor.

El Periódico HUMANIDADES, órgano difusor dependiente de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, —a lo largo de casi 10 años en los que colaboré como reportera (1995 a 2004) —, me brindó la oportunidad de acercarme al uso del periodismo como instrumento para la preservación del patrimonio cultural. Fue así como a finales de 1999, se me encomendó realizar una investigación periodística a cerca del caso de la Pinacoteca Virreinal y posible desaparición. La información recaudada hasta ese momento se utilizó para publicar algunas notas que denunciaban los hechos, con el fin de despertar conciencias acerca del valor del inmueble y la obra que resguardaba. Esas primeras aproximaciones al caso no permitían narrar una historia completa por cuestiones de espacio de publicación, lo cual dejaba fuera información muy valiosa, que a su vez marcaba otras directrices de investigación.

Es por ello, que el aporte de este reportaje, radica precisamente en relatar la historia y plasmarla en un documento que mencione todas las posturas, los aportes, omisiones e irregularidades de un hecho trascendente, como lo fue el cierre de la Pinacoteca Virreinal y el traslado de su acervo. Existen textos que narran la historia de la orden religiosa de San Diego de Alcalá y del edificio que la albergó, de los pintores que legaron su obra al acervo e incluso, de la Pinacoteca como museo especializado en pintura virreinal en 1964, pero no existe ningún texto que relate los pormenores del destino final de su acervo y de la edificación conventual.

Esta investigación periodística aborda la historia del edificio y del acervo, en el contexto histórico en el que se originó; informa acerca de las condiciones físicas del inmueble y del contenido artístico del exconvento de San Diego; presenta testimonios, entrevistas, observaciones de especialistas e involucrados en los hechos, así como documentos y material gráfico, literario, histórico y hemerográfico, que sentarán precedente sobre la existencia de la Pinacoteca Virreinal, su acervo y el edificio que la albergó, y expone las limitantes para obtener información. Este trabajo invita a la reflexión y el análisis, y aspira a despertar el interés de los especialistas (historiadores del arte, curadores, artistas, sociólogos y comunicólogos) para el desarrollo de nuevas investigaciones a partir de su área de estudio.

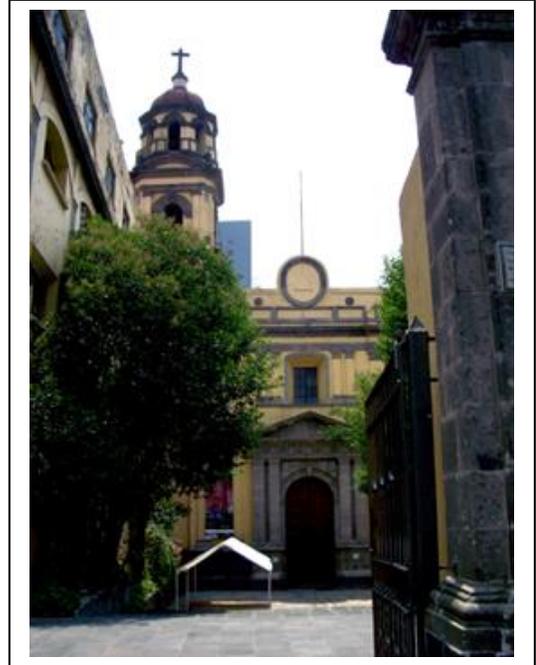
Asimismo, se pretende generar conciencia en cuanto a la importancia del valor del patrimonio histórico-cultural de México, tangible e intangible. Cecilia Haupt, en su texto “Los espacios que resguardan la memoria. Museos, bibliotecas y archivos en el entorno virtual” —publicado en las memorias del *I Encuentro de Investigación del Patrimonio Cultural* (2004)— refiere las características del patrimonio tangible e intangible. Asevera que la noción de estos conceptos “coincide con la cultura, entendida como el conjunto de los rasgos instintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan una sociedad o un grupo social y que, más allá de las artes y de las letras, engloba

los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores y tradiciones y las creencias”.

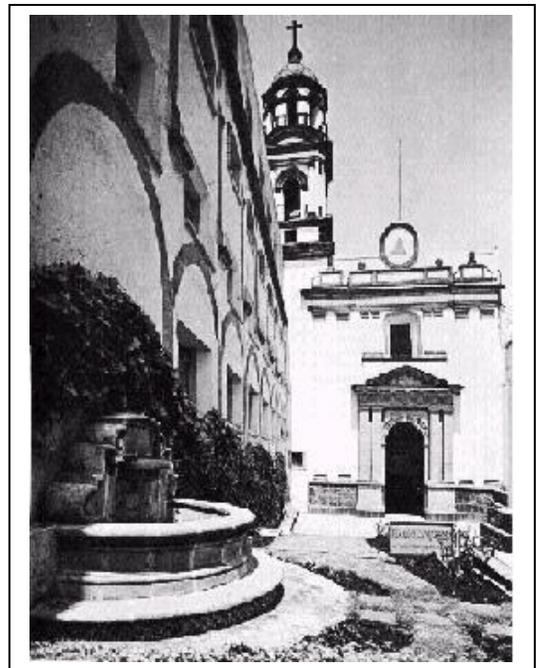
Retomando lo estipulado por la UNESCO, en el documento base de creación del programa “Memoria del mundo” en 1992 —el cual pretende impulsar la revaloración del patrimonio cultural así como “la memoria de los pueblos del mundo es de vital importancia para conservar las identidades culturales, unir el pasado con el presente y determinar el futuro”—, este reportaje invita a los lectores a reflexionar sobre el proceso ocurrido en torno al cierre de la Pinacoteca Virreinal y al traslado de su acervo. Busca sensibilizar y despertar conciencia, sobre los temas concernientes al valor, destino, conservación y resguardo de nuestro patrimonio cultural y pretende resguardar en la memoria histórica nacional, la existencia de este espacio museístico.

**AL RESCATE DE LA MEMORIA
HISTÓRICA A TRAVÉS DEL
REPORTAJE:
EL CASO DE LA PINACOTECA
VIRREINAL.**

Ha pasado ya una década. El exconvento de San Diego de Alcalá ya no tiene en sus muros las pinturas que nacieron en su tiempo, ya no es más la “Pinacoteca Virreinal”. Al entrar sólo se puede apreciar oscuridad, pantallas proyectando diversos videos y sillas vacías enfrente de las mismas. Algunos jóvenes entran, se sientan un par de minutos frente a cada pantalla y luego abandonan el lugar. Extraño, porque antes podías perderte horas en una sola sala y tal vez frente a un sólo cuadro. De acuerdo con personal del museo, las paredes permanecían pintadas de negro y rojo hasta hace un par de meses, posteriormente se ordenó pintar todo de blanco y solo una sala permanece pintada de negro. Relatan que desde hace 10 años, el mural de Federico Cantú (1959) se encuentra cubierto por una gran mampara blanca, ya que de acuerdo con las autoridades del lugar, éste no corresponde al nuevo concepto museográfico del edificio. Detrás de la mampara se denota el deterioro del mural, en el piso se ven pedazos de pared que se han desprendido. De igual forma, aseguran que en alguna ocasión se intentó pintar de blanco la cédula original de construcción de la Capilla de los Dolores que data del siglo XVII, bajo el mismo argumento de inadecuación museográfica, pero los trabajadores — que cabe señalar laboran en el recinto desde que fungía como Pinacoteca Virreinal— se opusieron y lograron preservarla. Es un hecho, aquí hay una historia que contar. Una historia que nace en tiempos virreinales.



El exconvento de San Diego (2009).



El exconvento de San Diego (1964).

1. LOS ORIGENES.

EL VIRREINATO.

El exconvento de San Diego de Alcalá, ubicado en Dr. Mora #7, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, y el acervo pictórico que conformaron por más de 30 años la Pinacoteca Virreinal, tienen sus orígenes en el periodo virreinal (siglos XVI al XIX). En aquella época, México era la capital del Virreinato de la Nueva España, nombre otorgado por Hernán Cortés a su llegada. Durante este periodo, 63 virreyes administraron la región, siendo el primero de ellos Antonio de Mendoza y el último, Juan O'Donojú.

La organización social de aquel entonces estaba constituida principalmente por los españoles y los indígenas; aunque la sociedad colonial se conformaba además por criollos y mestizos. El objetivo principal de aquel periodo era la cristianización e hispanización de los indios, mediante la evangelización y las actividades económicas que se desempeñaban: agricultura, ganadería, comercio y minería.

Guillermo Tovar de Teresa en su libro *México Barroco* (1956) describe el periodo del cual es especialista:

“El ámbito hispánico en los siglos XVII y XVIII se caracteriza por la intolerancia y la religiosidad, por la grandeza y la decadencia; el señorío y la picardía; la insolencia y la sumisión, la carnalidad y el ascetismo, es decir, por un vasto repertorio de actitudes y tipos humanos contradictorios y desproporcionados; la sociedad se desequilibra y polariza”.

La Iglesia Católica fue parte sustancial del desarrollo de la Nueva España; aunque su principal función era la evangelización, adquirió y erigió múltiples edificaciones. Tuvo bajo su dominio la educación y los servicios de salud, así como otras áreas de la administración pública. En 1571 instituye el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, cuyo principal objetivo era vigilar que la sociedad se guiara por los preceptos de la fe.

La conquista no fue sólo militar, también fue cultural y espiritual. Las órdenes religiosas que llegaron a México en ese periodo se dedicaron a la evangelización y atención de la población indígena. Su labor en la Nueva España dejó huella en la historia, el arte y la cultura de los países hispanoamericanos.

Los franciscanos, fue la primera orden en llegar al nuevo territorio en 1523 quienes realizaron los primeros trabajos de evangelización. Posteriormente llegaron los dominicos (1526), los agustinos (1533), los jesuitas (1572) y los dieguinos (1576), que es una extensión de la orden franciscana.

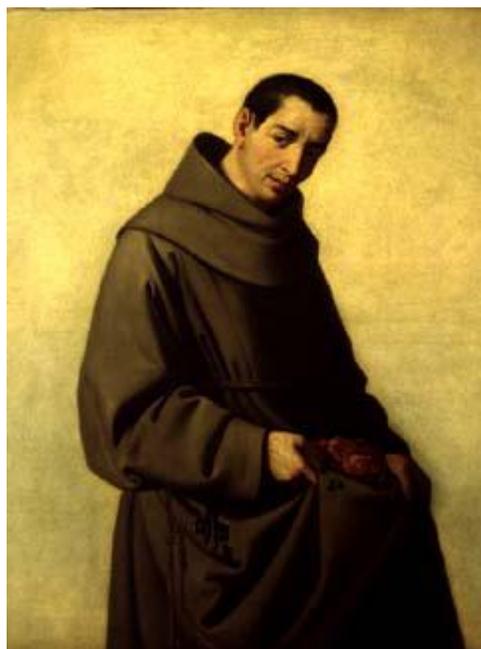
La influencia que ejercieron estas órdenes en nuestro territorio, sobrepasa los aspectos religiosos y educativos; se manifestó además en la instauración del arte barroco, expresado en la arquitectura, la música, la literatura, y sobre todo, en la pintura. Esta influencia artística, le dio a México una fisonomía propia y distintiva. Un gran número de iglesias, construcciones, pinturas, esculturas, piezas musicales, entre otras manifestaciones artísticas, dan fe del esplendor barroco. Durante el virreinato, se originaron muchas de las tradiciones populares e instituciones que caracterizan la identidad del pueblo mexicano en la actualidad.

Una de las órdenes que ocuparía un lugar importante en el desarrollo cultural de nuestro país, es la de San Diego; más que por su legado religioso, por el uso que de sus edificaciones se hiciera posteriormente.

ORDEN DE SAN DIEGO.

San Fernando de Alcántara, fue el fundador de los “Dieguinos descalzos de Estricta Observancia” en 1496. La orden seguía los preceptos y enseñanzas de San Diego de Alcalá (1400-1463), fraile franciscano español canonizado como santo por la Iglesia Católica.

Los cánones que regían a esta orden eran la vocación franciscana, la pobreza, la renunciación, la castidad, la soledad, la abstinencia, la estricta obediencia y humildad. De acuerdo con Raymundo Alva Zavala, especialista en órdenes religiosas, la de San Diego es una rama de los Franciscanos que surge en el siglo xv en España e Italia. En entrevista, realizada el 4 de marzo de 2009, el investigador acotó que el ideario original de esta orden es la pobreza extrema, siendo su principal promotor en Europa, Fray Francisco de Cisneros.



San Diego de Alcalá. Francisco de Zurbarán.
Siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

El también coordinador del área de investigación, para el montaje de las salas de ambientación conventual e historia del exconvento de Churubusco — actual Museo Nacional de las Intervenciones— señaló que: “La orden dieguina nace con la construcción de conventos en algunos puntos del sur de España y Aragón, los cuales ya reformados van a dar origen a todo el movimiento de la

descalces franciscana. Para mediados del siglo XVI, ya establecida la orden o por lo menos esta rama del franciscanismo, pretenden viajar a América en paso a oriente, con el fin de evangelizar algunos puntos del territorio americano. Para 1575 aproximadamente ya está la ruta de la Nao, así como la ruta del torna-viaje ida y vuelta Acapulco-Manila; y Felipe II decide enviar justamente a los descalzos franciscanos a evangelizar Filipinas”.

Es así como en 1576 un grupo de monjes conocidos como dieguinos, descalzos franciscanos o del Perdón, se embarcan en Sanlúcar de Barrameda — municipio español situado en el oeste de la provincia de Cádiz, Andalucía— hacia Las Indias (Nueva España); dirigidos por los frailes Miguel de Talavera y Pedro del Monte.

Una vez arribados en el nuevo continente —ese mismo año—, se hospedan en la Fábrica Grande de San Francisco; poco después, se mudan a la Ermita de la Trinidad de San Cosme —ubicada en lo que hoy conocemos como la colonia San Rafael—, donde residen temporalmente en una estancia donada por el virrey de la Nueva España.

Posteriormente, a decir de Raymundo Alva, empieza el crecimiento de la orden; tanto de los que llegaban de España como de los criollos que se unían en estas tierras. En 1581 se hace la donación del Convento de Churubusco, desde ahí, comienzan las labores de construcción del Convento de San Diego, frente a la Alameda Central, a donde se trasladarán posteriormente. “Les donan un terreno que estaba justamente a un lado del tianguis de San Hipólito que después se convierte en San Diego de México, ‘la casa mayor’. El proceso de construcción realmente es muy lento, y esto es porque tienen las otras dos casas, la de San Cosme y Churubusco, que en buena medida les daba alojamiento a los frailes que iban de paso, como a los que ingresaban a la orden. Así que el convento de San Diego ve su crecimiento lentamente y un poco a expensas de los otros dos centros. Para principios del siglo XVII ya tienen levantado el convento, la iglesia, y cuentan con huerto y cementerio. Dado que en San Cosme y en Churubusco no había cementerio, los hermanos que fallecían en esas sedes eran trasladados a San Diego”.

Así los frailes dieron inicio a lo que sería la provincia de San Diego en México, que se erigió con el nombre de “Visitación de Nuestra Señora” bajo el reinado de Felipe II, siendo virrey de la Nueva España don Lorenzo Suárez de Mendoza, conde de la Coruña y, con la venia del arzobispo don Pedro de Moya y Contreras.

De acuerdo con Alva Zavala no existe mucha información de la orden de San Diego. Se cuenta sólo con el Archivo Churubusco ubicado en el Museo de las Intervenciones. Éste consta únicamente de cédulas de limpieza de sangre, que dan cuenta de la presencia dieguina desde finales del XVI hasta 1908.

La *Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México* (1682) de Fray Baltazar de Medina, cronista oficial de la orden, es el único texto que aporta información más detallada de la vida de los frailes dieguinos en ese periodo. En 1977 se publica un facsímil de la obra, el cual refiere en su estudio introductorio, autoría de Fernando B. Sandoval, que en el apartado “Libro Primero” se narra la fundación de la provincia de San Diego. Cito:

“Se establecieron en la Ermita de San Cosme Extramuros de México. En 1580 fijaron su residencia en México y de su primera casa, en la citada ermita, salieron a evangelizar a Asia, África, la India y Oceanía. La orden de los descalzos creció mucho, y era una de las doce órdenes monásticas que en el siglo XVII existían en la Nueva España. En 1682, ‘los descalzos’ tenían 16 provincias en todo el mundo, una de las cuales era la de San Diego de México”.

CONVENTO DE SAN DIEGO.



Acuarela de 1853 que muestra al convento de San Diego, después de una de sus transformaciones.
Foto: Tovar de Teresa Guillermo. *Ciudad de los Palacios: Crónica de un patrimonio perdido* (1991).

La historia del edificio del Convento de San Diego —ubicado actualmente en Dr. Mora No.7, Centro Histórico de la Ciudad de México— se remonta al siglo XVI. Las obras de construcción dieron inicio el 27 de julio de 1591 y culminaron el 12 de septiembre de 1621. El edificio fue construyéndose poco a poco con el apoyo de benefactores: Andrés de Aguirre, mercader de la época, donó en 1638 dinero para la construcción de la sacristía y la enfermería del convento; Joseph de Retes, mercader de plata, colaboró en 1670 en la construcción de una capilla en la enfermería, el noviciado y el oratorio.

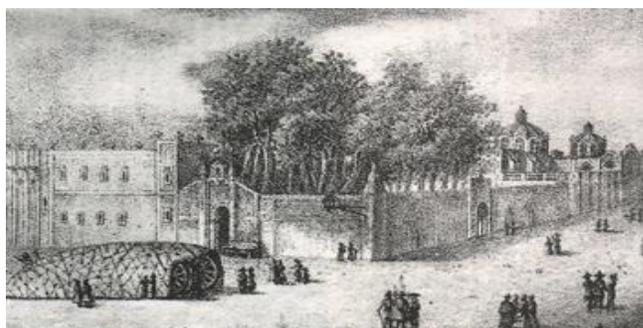
En la obra anteriormente citada, Fernando B. Sandoval describe un pasaje de la edificación:

“Desde su atalaya del convento de San Diego, situado al poniente de la Alameda, paseo de Abasco, miraba [Baltasar de Medina] pasar la vida de la opulenta ciudad de México. Asistía al crecimiento de una ciudad extraordinaria, cada día con mayor número de palacios, de templos, de riquezas que él admiraba y cuya impresión nos dejó en su breve descripción geográfica”.

Dado que los frailes tenían votos de pobreza, fueron protegidos por el matrimonio formado por don Mateo de Mauleón, quien era un adinerado minero y su esposa, doña Juana de Arellano, quienes auspiciaron la construcción del convento y quedaron como patronos del mismo. Cada año se celebraba una ceremonia en la cual los frailes entregaban las llaves del convento a don Mateo, quien a su vez se las regresaba simbolizando el préstamo del edificio por un año más, según lo narra Carmen Andrade, en su libro *La Pinacoteca Virreinal*, publicado en 1974.

Frente a la edificación barroca, se encontraba una amplia plazuela que en un principio fue utilizada como mercado. El 15 de julio de 1596 fue proclamada y utilizada como Quemadero de la Inquisición, el cual se mantuvo hasta 1771 cuando el Virrey de Croix lo mandó retirar con el fin de ampliar la Alameda. Para 1682, ya estaba terminada la edificación y vivían en ella 60 frailes. Contaba con noviciado, oratorio, enfermería, escuela, claustro, cocina, huerta y corrales. La iglesia era de una sola nave, con bóveda de cañón corrido y capilla.

En el siglo XVIII se construyeron las dos capillas laterales de estilo barroco, una de las cuales se terminó en 1778, dedicándosela a “Nuestra Señora de los Dolores”. Misma que sería modificada años más tarde y se conserva hasta hoy. En voz de Raymundo Alva, “el convento de San Diego tiene un crecimiento constante y una serie de modificaciones. Ya para el siglo XVIII toda la techumbre del templo es cambiada de acuerdo con los nuevos cánones artísticos y arquitectónicos.



Litografía de 1847 que muestra al convento de San Diego en su estado original. Aparece una trinchera ambulante utilizada para defender la ciudad en tiempos de guerra.



Cocina del convento de San Diego. Litografía siglo XIX. Fotos: Tovar de Teresa Guillermo. *Ciudad de los Palacios: Crónica de un patrimonio perdido* (1991).

Es la casa mayor, donde reside el provincial y el visitador, inclusive; es la casa donde justamente profesan los novicios y coristas que salen de Churubusco, es de donde salen los misioneros a oriente. Es, a grandes rasgos, el establecimiento de los dieguinos en México”.

A mediados del siglo XIX el templo sufre una de sus transformaciones más significativas; se destruyen los altares churriguerescos, se cambian las proporciones y es redecorado al estilo neoclásico. En *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido* (1991), Guillermo Tovar de Teresa relata que el patronazgo, llegó a ser de los condes del Valle de Orizaba y el último de ellos se la escrituró a su primo Andrés Davis, hijo de un inglés y de la última mariscal de Castilla, quien en 1867 fracciona la propiedad, poniendo a la venta los lotes que formaban la huerta, el noviciado y el convento.

Posterior a esta etapa, específicamente en el periodo denominado de la Reforma —del que surgen las Leyes de Reforma—, se dan cambios de vital importancia en el desarrollo de la vida política, económica, social, cultural y religiosa de nuestro país. Las principales leyes dictadas a partir de 1855, atacaron con dureza a la estructura religiosa. No se trataba de la transferencia de bienes eclesiásticos sino de la nacionalización de los mismos, la supresión de festividades religiosas y la exclaustación de religiosos.

El artículo primero de esta Reforma dictaba:

“Entra al dominio de la Nación todos los bienes que el clero secular y regular ha estado administrado con diversos títulos, sea cual fuere la clase de predios, derechos y acciones en que consisten el nombre y la aplicación que hayan tenido”. Asimismo el artículo 12 decía: “Los libros, impresos, manuscritos, pinturas, antigüedades y demás objetos pertenecientes a las comunidades religiosas suprimidas se aplicarán a los museos, liceos, bibliotecas y otros establecimientos”.

Fue por ello que el Convento de San Diego se ve afectado, exclaustan a la orden, la Iglesia cierra sus puertas al culto, el edificio es fraccionado y los tesoros artísticos abandonados.

A este respecto, Ernesto Sodi Pallares, en su obra *Pinacoteca Virreinal de San Diego* (1969), escribe:

“En 1861, a consecuencia de las Leyes de Reforma se ordenó la suspensión de los conventos y la exclaustación de los frailes, pasando el inmueble a manos de los marqueses de Castilla y después a los condes de Orizaba y a sus allegados, es decir, recayó en poder de doña Josefa de Liera y Arellano Hurtado de Mendonza, heredera de don Mateo de Mauleón”.

Sodi relata, que años más tarde esta dama testó sus bienes a su hijo, el cual vendió el inmueble. Con el paso del tiempo, se fraccionó y se formaron las calles que hoy conocemos como Balderas, Basilio Badillo, Colón y Doctor Mora.

A principios del siglo xx la Iglesia reabre sus puertas al culto, aunque el convento se redujo y sólo quedó una parte del claustro. Del conjunto conventual de San Diego, hoy únicamente quedan la iglesia de portada neoclásica, con lo que fueran sus dos capillas laterales; la sacristía, parte del atrio y parte del claustro.

En 1926, por órdenes del entonces presidente Plutarco Elías Calles, se vive otra de las persecuciones religiosas que acontecieron en el país. Esta persecución, sustentada bajo una ley reglamentaria, que se basaba en el artículo 130^o constitucional, prohibía terminantemente las manifestaciones religiosas, misas y peregrinaciones. Se cierran, a través de ella, las escuelas católicas y los conventos, se expulsa a los sacerdotes extranjeros, se limita el número de sacerdotes y se ordena, nuevamente, la expropiación de los templos.

En este contexto la iglesia del Convento de San Diego vuelve a cerrar sus puertas al culto. Por casi cuatro décadas, el edificio queda a la deriva. A través de ese lapso, su uso fue variando desde academia teatral, salón de baile, imprenta, hasta bodega.

Ya para la década de los sesenta, se encontraba en un estado lamentable de abandono, hasta se pensó en la demolición. Fue entonces cuando intervino el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, jefe de Conservación de Edificios de la Secretaría de Educación Pública de entonces, quien se dio a la tarea de lograr la restauración del edificio, con el objetivo de destinarlo a finalidades culturales. Las obras le fueron encomendadas al arquitecto Edmundo M. Zamudio y al ingeniero Alberto J. Flores. La tarea duró 4 años y se logró retornarle al edificio su funcionalidad y esplendor.

En entrevista realizada en marzo del 2000, el arquitecto Edmundo Zamudio Mayer —hijo del arquitecto Zamudio—, resaltó que la restauración que hiciera su padre del exconvento de San Diego, trató de respetar los elementos y decoración existentes: “Mi padre agregó elementos y decoración nuevos, inspirados en los estilos colonial, neoclásico y moderno. Cuidó de la armonía de las masas y de la unidad del conjunto. Lo más admirable de esta tarea fue levantar el patio del claustro que se encontraba hundido cerca de dos metros, haciendo desde luego peligrar la estabilidad del mismo”.

El escritor Jaime Torres Bodet, entonces secretario de Educación Pública, acordó que una vez terminadas las obras de restauración, se entregaría el edificio al Instituto Nacional de Bellas Artes, para servir como museo de pinturas y biblioteca del virreinato, por las características del edificio. Por su parte, la señora Amalia de Castillo Ledón, subsecretaria de Asuntos Culturales de la misma secretaría, dictó las órdenes respectivas para concretar el proyecto.

Esta medida, dota de mayor significación al exconvento de San Diego, pues a partir de entonces, este recinto se encargará de resguardar parte sustancial de la historia pictórica del virreinato en México.

POLÍTICAS CULTURALES INSTRUMENTADAS EN MÉXICO A MEDIADOS DEL SIGLO XX PARA LA CREACIÓN DE MUSEOS.

El presidente Adolfo López Mateos (sexenio 1958-1964), hombre culto, interesado en preservar la memoria histórica y las raíces culturales de México, fue un gran impulsor de la educación. Como parte de su gran proyecto de reforma educativa, instrumentó políticas culturales que facilitarían al pueblo de México acercarse a su pasado, para fincar un mejor futuro.

Así lo recuerda Clemente Díaz de la Vega, en su libro *Adolfo López Mateos vida y obra* (1993):

“Durante el gobierno de López Mateos la cultura se eleva. Es tiempo de gran actividad creadora y con una tendencia francamente democrática: hacer llegar las mejores expresiones del espíritu a todo el pueblo”.

En aras de conseguir este objetivo, Adolfo López Mateos encomienda al entonces secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, la creación de museos nacionales que cubrieran las etapas de los grandes periodos históricos de nuestro país.

Para albergar el patrimonio arqueológico (pre-hispánico) se crea:

- **El Museo Nacional de Antropología.**
Ubicado en el costado Norte de la Av. Paseo de la Reforma.
Segunda Sección del Bosque de Chapultepec.

Este museo fue formado por las colecciones arqueológicas y etnográficas recolectadas desde el siglo XVIII, cuando surgió el interés cultural por el estudio de las civilizaciones de la antigüedad. La construcción del recinto incorporó a un grupo de arquitectos, museógrafos, investigadores de antropología, artistas plásticos e ingenieros, para erigir un museo original y monumental. Fue inaugurado en 1964 por el Presidente Adolfo López Mateos, está compuesto de 26 salas en donde se encuentran ordenadas cronológicamente y agrupadas por zonas culturales piezas únicas, mapas, cuadros sinópticos, ilustraciones y elementos audiovisuales. Actualmente el Museo Nacional de Antropología, es uno de los más importantes del país y del mundo. (<http://www.mna.inah.gob.mx>)

Para el México independiente se instaura:

- **El Museo Nacional de Historia.**

Ubicado en el Castillo de Chapultepec.

Primera Sección del Bosque de Chapultepec.

Se establece en 1964. El Castillo de Chapultepec fue escenario de grandes acontecimientos. Fue residencia de gobernantes, sede del Colegio Militar y ha albergado al Museo que cuenta con documentos, testimonios, obras de arte y objetos, que relatan la formación y la historia de la nación. En la temática de sus 12 salas, el museo abarca desde la Conquista hasta la promulgación de la Constitución de 1917. (<http://www.mnh.inah.gob.mx/>).

Para la expresión del arte contemporáneo se establece:

- **El Museo de Arte Moderno.**

Paseo de la Reforma y Gandhi, Bosque de Chapultepec.

Emplazado en dos construcciones de forma circular, que fueron obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, este museo abrió sus puertas al público en 1964. En sus 4 salas y una galería, se da cuenta de la evolución de la plástica mexicana contemporánea, a través de sus máximos exponentes. (azteca.conaculta.gob.mx/mam)

Para la exhibición y difusión de las manifestaciones artísticas y culturales de la época colonial, se crearon dos museos:

- **El Museo Nacional del Virreinato.**

Plaza Hidalgo No. 99 Tepotztlán, Estado de México.

Tiene como sede el excolegio jesuita de Tepotztlán. Este edificio representativo de la arquitectura virreinal, fue construido por la Compañía de Jesús entre los siglos XVII y XVIII. Cuenta con la Iglesia de San Francisco Javier, la cual conserva en su interior, extraordinarios retablos barrocos de siglo XVIII y obras pictóricas, elaboradas especialmente para este recinto por afamados artistas de la época. En 1933 el inmueble fue nacionalizado y clasificado como monumento histórico. Más tarde, en 1964 fue restaurado por el arquitecto Carlos Flores Marini e inaugurado por el presidente de México, Adolfo López Mateos, como Museo Nacional del Virreinato, con objeto de albergar y difundir, los bienes históricos y culturales de la época colonial. Actualmente, después de la desaparición de la Pinacoteca Virreinal, es el único museo especializado en este periodo histórico, en la zona centro del país. (<http://www.munavi.inah.gob.mx/>)

- **La Pinacoteca Virreinal.**

Exconvento de San Diego, ubicada en Dr. Mora #7 del Centro Histórico.

Exhibía 350 piezas de pintura novohispana, que formaban parte del acervo de la Academia de San Carlos. Es el museo que hoy nos ocupa, y que a lo largo de este trabajo periodístico se abordará su historia, así como el destino del acervo y el edificio que lo conformaron.

Para concretar la creación de estos museos, se buscaron los escenarios adecuados para la obra que cada uno de ellos presentaría, respetando su contexto histórico; para la creación de los museos de pintura virreinal se buscaron recintos de la misma época.

La pintura virreinal fue realizada para exhibirse en las iglesias de la época, es decir, adaptadas para las dimensiones de los muros de las mismas, los cuales son muy altos y amplios. Es por ello, que las autoridades culturales del periodo presidencial de Adolfo López Mateos, buscaron un escenario adecuado para la creación de la *Pinacoteca Virreinal*, un edificio virreinal para resguardar pintura virreinal: el exconvento de San Diego.

2. EL NACIMIENTO DE LA PINACOTECA VIRREINAL

Una vez terminadas las obras de restauración, fue definido por las autoridades gubernamentales de la época, el nuevo giro del exconvento de San Diego, el cual sería de carácter cultural. Se determinó que el recinto se encargaría de resguardar el tesoro pictórico procedente del periodo virreinal en México.

A partir de ese momento, al Instituto Nacional de Bellas Artes le fue entregado el destino, la conservación y el resguardo del nuevo museo, denominado: Pinacoteca Virreinal de San Diego.

Carmen Andrade, quien fuera la segunda directora de la Pinacoteca Virreinal, recordó en una entrevista publicada (a manera de folleto) por el museo en 1970, los orígenes del museo: “El Instituto de Bellas Artes designó al personal idóneo para encargarse del aspecto cultural”.

“De esta manera, contribuyeron a la formación de este museo varios grupos de artistas y maestros de Historia del Art, entre los que se encontraban: el Lic. Gonzalo Obregón, que fungió como asesor histórico y quien colaboró en la selección de las pinturas y en la preparación del catálogo; el Dr. Francisco de la Maza y el Dr. Justino Fernández, que se encargaron del estudio de los problemas en pinturas sin firma o muy deterioradas, hasta encontrarles paternidad o escuela. Con ellos, el grupo del taller del profesor Guillermo Sánchez Lemus, los señores Raymundo Rodríguez, Héctor Trillo y Miguel Galarza; quienes sometieron muchos de los cuadros a tratamiento de conservación y restauración. Por su parte, el museógrafo Jesús R. Talavera dispuso la colocación de los cuadros. También se contó con la colaboración del ingeniero Edmundo Morales Silva quien se encargó de la iluminación, etc...”.

Fue así como al medio día del 8 de agosto de 1964, la *Pinacoteca Virreinal de San Diego*, abrió sus puertas por primera vez. La ceremonia inaugural fue encabezada por el presidente Adolfo López Mateos, acompañado de importantes personalidades del ámbito cultural de la época, entre las que se encontraban: Jaime Torres Bodet, secretario de Educación; Celestino Gorostiza, director del Instituto Nacional de Bellas Artes; Ernesto P. Uruchurtu,



El presidente Adolfo López Mateos e invitados de honor en la entrada de la Pinacoteca Virreinal el día de la inauguración. (1964)

regente de la Ciudad; Hilda Colar, primera directora del museo, el arquitecto Edmundo M. Zamudio y el ingeniero Alberto J. Flores, primeros restauradores del inmueble; así como Leopoldo Zea, Justino Fernández, Ruth Rivera, entre otros.

Al día siguiente, el 9 de agosto de 1964, la nota del magno evento apareció en los principales periódicos de circulación nacional:

-“La monumental obra realizada en materia de museos por el Presidente López Mateos colocará a México en un sitio preponderante entre los países que tienen la gala ostentar en lugar de honor, los testimonios de la cultura”. (*La Prensa*).

-“En 45 minutos el primer mandatario recorrió los 7 pabellones donde se concentran estas obras únicas en el mundo que representan una época feliz de la concepción religiosa nacional”. (*Excélsior*).

-“La ceremonia estuvo amenizada por el ‘Cuarteto Virreinal’ de Miguel Bernal Jiménez, el cuarteto de Bellas Artes y la presentación del Coro de Madrigalistas dirigido por Luis Sand”. (*El Universal*).

Estos medios también citaron el discurso inaugural, el cual corrió a cargo de Celestino Gorostiza quien aseveró:

“La Pinacoteca Virreinal de San Diego es una parte más de la monumental obra que en materia de museos entregará a la República el Presidente Adolfo López Mateos. [...] El plan de museos que elaboró el gobierno actual y que están siendo inaugurados en todos lados, dará oportunidad a que se clasifique toda nuestra riqueza arqueológica, del arte colonial, pintura universal, moderna, etc”.



En la mesa de honor aparecen: Leopoldo Zea, Jaime Torres Bodet, Adolfo López Mateos, Ernesto P. Uruchurtu, Alberto J. Flores y Edmundo Zamudio Mayer.

Fue así como el exconvento de San Diego, recobró su esplendor y se convirtió en el escenario perfecto para presentar las más de 350 obras que procedían del vasto acervo de las antiguas galerías de la Academia de San Carlos, dando paso al nacimiento de la Pinacoteca Virreinal, uno de los museos más importantes de México y del mundo.

En ese primer momento el museo tenía montados sólo 46 óleos en 7 salas, con el paso del tiempo se fue exhibiendo el resto de la colección en 8 salas, las cuales fueron recorridas por miles de visitantes a lo largo de 35 años.



Develación de la placa de inauguración de la Pinacoteca Virreinal. Aparecen de izquierda a derecha: Adolfo López Mateos, Jaime Torres Bodet, Ernesto P. Uruchurtu y Edmundo Zamudio Mayer.

En ese lapso, el museo sólo cerró sus puertas dos veces, según da cuenta el libro *Tesoros de la Pintura Virreinal* publicado en 1993, de la autoría de Virgina Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, quienes fueron directoras del museo en su momento.

La primera ocasión que suspendió operaciones fue a consecuencia de las obras de construcción del Metro, las cuales le ocasionaron daños en su estructura. El edificio y el atrio fueron nuevamente restaurados, entre mayo de 1972 y agosto de 1973. Los trabajos de restauración corrieron a cargo del arquitecto Luis Ortiz Macedo. También se renovó la museografía y la iluminación.

La segunda restauración se originó a consecuencia de los sismos de 1985; el museo sufrió daños que fueron arreglados por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, y el Instituto Nacional de Bellas Artes. “La obra duró 15 meses: se inyectó cemento en las bóvedas y en la torre, se quitó sobrepeso a la bóveda de la nave principal, se eliminaron humedades, se impermeabilizó la azotea, se cambió el piso de la Capilla de los Dolores por uno de lozas de recinto y se modificó el atrio. Tiempo después, al edificarse el Museo-mural de Federico Cantú, se agregó a la Pinacoteca una sala más”.

Cabe resaltar que la Pinacoteca Virreinal contó desde su origen con actividades recreativas y culturales como: conciertos, obras de teatro, cursos, talleres, exposiciones temporales, presentaciones de libros, conferencias, mesas redondas, etc. El museo se convirtió con ello, en un espacio lúdico donde niños, jóvenes y adultos —al igual que investigadores sobre el arte pictórico virreinal—, podían aprender y divertirse.

LA DISTRIBUCIÓN DE LA OBRA EN EL MUSEO.



Foto: Folleto *Pinacoteca Virreinal de San Diego*, 1964.

Paulatinamente las 350 obras que conformaban el acervo de la Pinacoteca Virreinal, fueron montadas en su totalidad en ocho salas, distribuidas en el edificio de la siguiente manera: el soto coro, la nave principal, dos capillas y el patio del claustro. Estas salas ofrecían un panorama muy completo de la pintura virreinal en México entre los siglos XVI al XIX.

Las dimensiones de las pinturas de reminiscencias góticas, barrocas y neoclásicas que conformaban este acervo, iban de los 20 centímetros a los 5 metros. La más pequeña era de 25 x 21 centímetros —*La Anunciación* de Luis Lagarto, óleo sobre vitela— y la más grande de 544 x 300 centímetros —*Representación de un retablo barroco (escena de la vida de una santa)*, anónimo, óleo sobre tela—. (Ver Anexo 1. Catálogo de la Pinacoteca Virreinal)

El que la mayoría de las obras midieran más de un metro, obedecía a que fueron creadas para exhibirse en los muros de las iglesias virreinales, los cuales median entre 8 y 10 metros de alto. El objetivo de estas dimensiones, era lograr una mayor equidad en el contexto obra-espacio, así lo apuntaban Armella de Aspe y Meade Angulo en el libro antes citado.

En la edición conmemorativa de los XIX Juegos Olímpicos, publicada por el Comité Organizador —bajo la presidencia del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez— y titulada *Pinacoteca Virreinal de San Diego* (1970), se describe a detalle el recorrido por las salas de la Pinacoteca Virreinal. A partir de ese momento y hasta el día del cierre definitivo del museo, los visitantes encontraban las obras exhibidas de la siguiente manera:



Sala I. El sotocoro de la iglesia, exhibía dos muestras de la pintura europea que en el siglo XVI llegaron a México: *Santa Cecilia* y la *Sagrada Familia* y *San Juanito*. En esta sala también se encontraba *La oración del huerto* de Luis Juárez, pintor del siglo XVII, entre otras.

Sala II. Por el número de obras y la calidad que se registraba en ellas, esta sala era considerada la de mayor valor. Cuadros como la *Asunción de la Virgen* y *La Resurrección* de Alonso López de Herrera; *Incredulidad de Santo Tomás* de Francisco de Zurbarán, y la *Purísima* de Baltasar de Echave Ibía, eran parte de la sala. Asimismo se podían apreciar piezas de la autoría de Luis Juárez, Baltasar de Echave Orio, Sebastián de Arteaga, José Juárez y Cristóbal de Villalpando, entre otros.



Foto: Folleto *Pinacoteca Virreinal de San Diego*, 1964.

Sala III. En esta sala se exhibía un grupo importante de obras de los máximos representantes de la pintura virreinal de mediados del siglo XVIII, como: Miguel Cabrera y José de Ibarra. Uno de los cuadros más representativos era la *Virgen del Apocalipsis* de Miguel Cabrera.

Sala IV. En lo que fuera la sacristía de la iglesia se presentaban: *El entierro de Jesucristo*, de Baltasar de Echave y Rioja; *El retrato de la señora de Gonzaga Focerrada y Laverrieta*, pieza representativa del neoclásico; *La Batalla de los moros contra cristianos*, de Juan Tinoco; *San Agustín* de Antonio Rodríguez, entre otras.

Sala V. El *Martirio de San Pedro Arbués*, de Baltasar de Echave y Rioja; *Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz*, de Miguel Cabrera; *Santa Catalina mártir*, de Cristóbal de Villalpando; *El Cristo de Chalma*, de José Mora; piezas del pincel de Hipólito de Rioja, Juan Tinoco y Luis Lagarto, también se exhibían en los muros de esta sala.

Sala VI. Esta sala ostentaba un enorme cuadro del siglo XVIII de Francisco Antonio Vallejo titulado *Mater Inmaculada*. También se encontraba el *Martirio*

de *San Lorenzo*, cuadro de siglo XIX pintado por José Juárez. Había muestras de la pintura de Miguel Cabrera: *San Anselmo* y *San Bernardo*. En la parte superior de la sala, se encontraba reunido un grupo considerable de obras de Baltasar de Echave Ibía. Así como piezas de Alonso López de Herrera, Juan Rodríguez Juárez, Juan Patricio Morlete Ruiz, Nicolás Enríquez, Francisco Eduardo Tresguerras, etc.



Foto: Folleto *Pinacoteca Virreinal de San Diego*, 1964.

Sala VII. En aquella pequeña estancia se presentaban las siguientes piezas: *El Bodegón*, de autor desconocido; *Alacena*, de Antonio Pérez de Aguilar; *La bendición de la mesa*, de José de Alcívar, al igual que obras de Miguel Cabrera.

Sala VIII. Esta sala se ubicaba en lo que fuera el coro de la iglesia y era la última del recorrido del museo, la cual tenía como eje temático el retrato. Se exhibían retratos de gran belleza como el del *Virrey Duque de Linares*.

También el retrato neoclásico o académico se encontraba representado por dos obras: los retratos del grabador mayor de la Casa de Moneda, don Jerónimo Antonio Gil y, el del gran escultor y arquitecto Manuel Tolsá.

Una pieza que destacaba en esta sala, era el retrato femenino más antiguo de la Nueva España, titulado: *Retrato de una dama* del pintor Baltasar de Echave Ibía.

La ubicación de las obras de esta manera, llevaba al visitante a extasiarse con su belleza y dar un viaje al pasado virreinal de México. La colección que se desplazó hacia el Museo Nacional de Arte, muestra sólo una parte de lo que se presentaba en todas las salas de la Pinacoteca, lo que priva a los visitantes y estudiosos del arte, de observar y analizar todo el panorama pictórico que se encontraba a su alcance en la Pinacoteca Virreinal.

LA HISTORIA DE LA COLECCIÓN.



*Retrato de una dama, Baltasar de Echave Ibaía.



*La Purísima Concepción, Padre Manuel "El Jesuita".

La obra pictográfica con la que contaba la Pinacoteca Virreinal, provenía de las antiguas galerías de la Academia de San Carlos, las cuales se crearon al fundarse la Academia de las Nobles Artes de San Carlos, el 4 de noviembre de 1785, que fueron las primeras de América en este género, como lo narran Virginia Armella y Mercedes Meade, en su citado libro.

De acuerdo con esta publicación, poco antes de que la Academia fuera erigida, el pintor José de Alcívar donó un tríptico de *La Creación*. A partir de esta fecha, se sucedieron otras donaciones que formaron y enriquecieron la colección de la llamada "Escuela Mexicana", de donde salieron personalidades de la talla de Miguel Cabrera, Miguel de Herrera, José de Ibarra, entre otros. En los años cuarenta del siglo XIX, José Bernardo Couto fue la figura central para conformar este acervo, ya que se encargó de seleccionar las mejores obras que lo constituyen.

Para 1861, dada la aplicación de las leyes de Reforma, se reunieron en el antiguo Convento de la Encarnación, pinturas procedentes de los conventos suprimidos, llegando a conjuntarse más de tres mil cuadros. A este grupo pertenecieron muchas de las obras más significativas que conformaban la Pinacoteca Virreinal. En mayo de 1862 ingresaron a la Academia de San Carlos, cuadros incautados a conventos desaparecidos —Regina, Santa Teresa y Santiago Tlatelolco—, en virtud del acuerdo presidencial expedido el 19 de diciembre de 1861 que estipulaba: "Todas las pinturas de algún mérito de las que se agrupaban en el convento de la Encarnación, deberían trasladarse a la Academia de San Carlos para conservar dignamente todos los monumentos del arte mexicano".

José Bernardo Couto fue quien seleccionó —de los lugares en donde se depositaron los bienes de los conventos suprimidos—, lo más relevante del arte pictórico virreinal. Logró que varias órdenes religiosas donaran obras y además, consiguió otras de colecciones particulares, haciendo aún más vasto el acervo.

En 1929, la Secretaría de Hacienda adquirió un lote de obras virreinales, que entregó a la Academia de San Carlos. Para 1930, el gobierno de México asignó el fondo de la Academia de San Carlos (la cual era una institución de enseñanza superior que dependía de la Universidad Nacional), a la custodia de la Secretaría de Educación Pública, para que se responsabilizara de él. Al fundarse el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946, todo el acervo quedó adscrito a éste.

LA PINTURA VIRREINAL Y SUS PINTORES REPRESENTADOS EN LA PINACOTECA.



**La Sagrada Familia*, Andrés de la Concha.

*Fotos: Libro *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*

Para tener un contexto más amplio sobre la importancia y trascendencia de la pintura virreinal, es necesario remontarse a sus orígenes y a sus creadores. Lo expuesto en estas líneas es sólo una pincelada de historia, pero expuesta con el fin de recordar el por qué la Pinacoteca Virreinal era un digno representante de este legado artístico, al exhibir las creaciones de destacados pintores del periodo.

Las manifestaciones artísticas del periodo estaban volcadas hacia la religiosidad; la pintura virreinal en México era una continuación de la Española. Aunque existieron pintores nacidos en la Nueva España, fueron los maestros criollos, hijos de los inmigrantes, quienes aprendieron el oficio en los talleres familiares de los maestros indígenas —los cuales resguardaban la tradición pictórica de los códices y las pinturas murales—.

Los indígenas aportaron sus conocimientos sobre los colorantes, aglutinantes y otros elementos naturales, que provenían de la flora y la fauna que los rodeaba. Se dio una comunión, un mestizaje, en el arte pictórico.

Al respecto, Abelardo Carrillo y Gariel en 1946, en su libro *Autógrafos de pintores coloniales* argumentó lo siguiente:

“Los indígenas empleaban el óxido de hierro que les proporcionaba esta tierra, especialmente el ocre en sus varias tintas y la tierra roja en todos sus matices, el azul lo extraían del añil, que aún se usa, desleído en aceite de chía, había minas de azufre, alumbre, cinabrio y ocre de los que hacían uso en las pinturas y tintes, también obtenían el bermellón. El color verde lo obtenían de la combinación de la azurita y el amarillo. Usaban como colorante la grana o cochinitilla, de la que obtenían todos los tonos de carmín. También utilizaban el verde de ‘cardenillo’ que producía el cobre. El negro lo obtenían de una tierra mineral fétida, a la que por esta razón daban el nombre de *tlalibixac*, o del hollín de ocote, este color también lo obtenían del chapopote, que los españoles llamaban ‘betún de Judea’. Entre los minerales con los que pintaban los murales se encuentran como lo mencionó Sahagún el ‘almagre o *tlahuitl*, un óxido que da el color ladrillo; el *texotli*, una azurita que da el azul; el verde de la malaquita, que se da en Zacatecas, lo mismo que el ocrillo o *tecozahuitl*”.

De acuerdo con el texto, antes mencionado, de Armella de Aspe y Meade de Angulo, los pintores de la Nueva España, vivieron alejados de las influencias directas de la mejor pintura europea; no contaron con la oportunidad de los pintores españoles de ver y estudiar pinturas, como las que existían en las colecciones reales y en las iglesias. Ellos trabajaron en esta tierra sin una competencia abierta, sin crítica y sin exigencias de originalidad. Se les exigía una enorme producción y no siempre de calidad.

Los pintores que legaron su obra para la Nueva España, se dividen en 4 grupos:

1. Los pintores españoles que enviaban su obra a la Nueva España y nunca vinieron: Francisco de Zurbarán, Juan Ruelas y Bartolomé Esteban Murillo.
2. Los españoles que vinieron a radicar a la Nueva España: Sebastián López de Arteaga, Baltasar de Echave Orio, Alonso López de Herrera, Andrés de la Concha, Luis Lagarto, Francisco Martínez y Rafael Ximeno y Planes.
3. Los nacidos en la Nueva España: Antonio Rodríguez, Luis Juárez, José Juárez, Nicolás Rodríguez Juárez, Juan Rodríguez Juárez, Pedro Ramírez, Baltasar de Echave Ibía, Baltasar de Echave Rioja, Cristóbal de Villalpando, Miguel Cabrera, Hipólito de Rioja, Juan Correa, Juan Tinoco, José de Ibarra, Juan Patricio Morlete Ruiz, José de Alcibar, Nicolás Correa, Diego de Mendoza, Francisco Antonio Vallejo, José María Vázquez y Andrés López.

4. Los de otras nacionalidades, que enviaban su obra a la Nueva España: Miguel Ángel Merisio, Juan de Valdés-Leal y Simón Pereyñs.

El especialista y promotor de los estudios sobre arte barroco e historia cultural en México, Francisco de la Maza, escribió en la *Revista Crédito* de la Escuela Bancaria y Comercial, el artículo “La pintura barroca colonial” (1943), en el que refiere:

“Todos estos pintores se inspiran en la pintura barroca italiana y española así como en el gran maestro del barroquismo pictórico: Pedro Pablo Rubens. Son artistas que, consecuentes a su época, buscan, no como en el Renacimiento el lucir la belleza humana en amable paisaje sedante o en medio de poéticas ruinas, sino en todo su dramatismo o en todo su esplendor, exagerando en beneficio de la idea, creída sinceramente de que el mundo era como lo representaban en sus cuadros. Para el pintor barroco el Cristo o es el ‘varón de dolores’ bíblico o es el hijo de Dios en el apogeo de su gloria; la Virgen es una emperatriz enjoyada o la viuda en angustias de muerte: los santos son personajes teatrales que sufren o gozan en refinamientos de crueldad o de lujo y las flores, el color, el movimiento, los escorzos, se prodigan y se derrochan sin límite. Son cuidadosamente escogidas las escenas violentas, sublimes o simplemente fastuosas y se olvidan, frecuentemente, las escenas sencillas del evangelio”.

A través de las obras pictóricas de estos grandes representantes del periodo virreinal, podemos acercarnos a nuestros orígenes para entender nuestro presente. Sus imágenes y formas, nos llevan a un México diferente y representan, además, parte de nuestro legado cultural.

3. ADIÓS A LA PINACOTECA VIRREINAL.

CONTEXTO PREVIO AL CIERRE.

En un comunicado de prensa del mes de mayo de 1999, el Departamento de Difusión y Prensa del Museo Nacional de Arte (MUNAL) anunciaba la creación de Proyecto MUNAL 2000, el cual tenía entre sus objetivos:

- Reacondicionar el Palacio de Comunicaciones.
- Dotar al sistema de museos mexicanos de un recinto de arte a la altura de los más importantes del mundo, en materia de instalaciones y requerimientos de seguridad, iluminación, control ambiental y conservación.
- Replantear el discurso histórico-artístico para ofrecer al público una visión global y sintética del desarrollo del arte mexicano, desde el siglo XVI hasta la década de 1950, que contribuyera al fortalecimiento de la identidad nacional.
- Crear tres modalidades de recorrido alterno: Salas monotemáticas, hipertextuales y espacios de interpretación que, en paralelo al guión histórico-artístico, que propiciaran el goce estético y el aprendizaje significativo.
- Ofrecer las herramientas necesarias para mejorar la comprensión y apreciación de los procesos históricos y artísticos; entre otras.

Entre los planes de expansión de este museo, se consideraba el traslado del acervo de la Pinacoteca Virreinal —compuesto de 350 pinturas— a sus instalaciones. Cabe destacar que esta intención no fue referida en el boletín que anunciaba la creación del proyecto MUNAL 2000.

En noviembre de 1999, algunos medios de comunicación —en particular los impresos—, informaron sobre la posible clausura de la Pinacoteca Virreinal. A partir de ese momento, sinnúmero de notas comenzaron a publicarse evidenciando esta situación.

Al respecto, se ofrecen algunas de las opiniones referidas en los medios:

“En el MUNAL, como en la Pinacoteca, se guarda hermetismo total sobre el asunto, pero la versión que circula desde hace semanas entre el círculo de coleccionistas fue confirmada por el titular de comunicación social del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Plácido Pérez Cue, quien en representación del presidente del organismo, Guillermo Tovar de Teresa, declaró a este diario que aún no se tiene definido el traslado, pero se estudia esa posibilidad”. (*La Jornada*, 11 de diciembre de 1999).

“Sin que sea una resolución oficial, el posible traslado del acervo colonial de la Pinacoteca Virreinal al Museo Nacional de Arte (MUNAL) ha despertado la reacción de un sector de la comunidad artística que rechaza esa propuesta. Por ejemplo, la crítica de arte Raquel Tibol comentó que la intención de convertir al MUNAL en el principal museo de América Latina ‘es un claro ejemplo de la desmedida ambición de las autoridades’. Humberto López, miembro de la asociación de voluntarios que colaboran con la Pinacoteca, argumenta que ese recinto es el único espacio de la ciudad de México dedicado *ex profeso* a resguardar, conservar y exponer la obra pictórica de la época colonial, por lo que consideró que desaparecer la Pinacoteca representa un grave retroceso en el proceso de descentralización cultural que, reconoce, se ha realizado en los últimos años. Afirma también que el desmantelamiento provocaría la restricción y supeditación de proyectos culturales y educativos.

Pese a que el proyecto de traslado es prácticamente un hecho, Rafael Tovar de Teresa, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, sostuvo que aún está en estudio: ‘Estamos valorando. Si trasladamos ese acervo al MUNAL estaría, sin temor a exagerar, extraordinariamente bien presentado, investigado y como parte de una continuidad artística del país’. En el mismo sentido declaró el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Gerardo Estrada, al comentar que la propuesta se está analizando, aunque se pronunció en favor del cambio de sede, pues ‘dadas las condiciones idóneas que tendrá el MUNAL, lo mejor sería trasladar esa colección porque el edificio de la Pinacoteca no está en las mejores condiciones’. Por su parte, la directora de la Pinacoteca, Virginia Aspe de Armella, aunque admitió que las 350 piezas del acervo irán al MUNAL, no quiso opinar y sólo comentó: ‘Yo no puedo decir nada en contra porque formo parte de una institución. Prefiero quedarme aquí con el personal y los cuadros a ver qué pasa. No sé cuando se irán las piezas ni qué va a pasar con el inmueble.’” (*etcéter@ política y cultura en línea*, diciembre, 1999).

“Es una prueba más de la ambición desmedida de las autoridades culturales de este país, opina la crítica de Raquel Tibol; se perderá una sede especializada en el arte colonial, señala el escritor José Antonio Alcaraz; dudo que sea transparente el traslado, expresa el artista plástico Felipe Ehrenberg; no es correcto, añade la crítica de arte Lelia Driden; una audiencia, pide la asociación de voluntarios de la Pinacoteca Virreinal, para tratar de impedir el desmantelamiento de este recinto a favor del Museo Nacional de Arte MUNAL”. (*La Jornada*. 16 de diciembre de 1999).

En medio del desconcierto, surgieron las interrogantes, la incertidumbre; una ola de protestas se desencadenó en los medios de comunicación. Cartas, opiniones, artículos, etcétera, llegaron a las redacciones de los diarios, quienes publicaban íntegros los textos. Algunos de ellos relatan:

“Ante la inminente desarticulación del Museo de la Pinacoteca Virreinal, la asociación de voluntarios del museo enviará hoy una carta firmada por más de 300 personas para manifestar su desacuerdo por el traslado del acervo de dicho recinto al Museo Nacional de Arte, y el posible cierre de ese espacio cultural.

Dirigida al presidente del Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Guillermo Tovar de Teresa, la carta fechada el 25 de noviembre del año en curso [1999] consigna que concentrar el acervo pictórico de la Pinacoteca en el MUNAL, representa un grave retroceso de descentralización de la cultura.

Asimismo, los inconformes lamentan que con la desaparición de la Pinacoteca se supriman todos los proyectos culturales y educativos que dicho recinto ha realizado en beneficio de innumerables personas interesadas por la difusión de la cultura.

‘Solicitamos que se reconsidere esta posible decisión, la cual afectaría a un importante sector de la sociedad’”. (*El Universal.com.mx*, Sección Cultura, 17, diciembre, 1999).

“Somos un grupo formado por más 40 personas integrado por maestros jubilados y personas de la tercera edad que nos une el interés por las historia y las artes. Hace dos semanas estuvimos en la Pinacoteca Virreinal y fuimos informados por la señora Aspe, directora del museo, que desgraciadamente es muy probable que este recinto desaparezca por disposición oficial. Protestamos por tal disposición esperando que sea un rumor, pues resulta ilógico que después de haber gastado tanto dinero en obras de restauración ahora se le niegue al pueblo la oportunidad de admirar el tesoro pictórico de todas esas obras maestras de iconografía eclesiástica colonial, cuando debería invertirse en promover la visita al museo. Grupo Armonía, Arte, Movimiento y Alegría” (31 firmas). (*El Universal*, 14 de febrero de 2000).

En otra carta fechada el 16 de febrero de 2000, enviada a diferentes instancias por los miembros de la Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras, correspondiente a la Real Española —encabezada por su entonces directora, Josefina Muriel y por el director honorario vitalicio Teodoro Amerlinck— se apuntaba lo siguiente:

“Solicitamos que se reconsidere una decisión tan trascendente para ese acervo basados en las siguientes consideraciones:

1. El acervo de la Pinacoteca Virreinal integra las mejores pinturas que en su época, se: hicieron en América (desde Alaska hasta la Patagonia).
2. Se trata de obras de gran formato que están en exposición permanente, que se pueden admirar y estudiar diariamente.
3. La Pinacoteca Virreinal forma junto con el Museo Nacional y el Museo de Arte Moderno, la trilogía ideada por las autoridades

culturales del sexenio del Presidente López Mateos, para que la ciudad de México, como capital federal, tuviese un museo específico, para cada uno de los tres grandes periodos históricos del país.

5. Nunca la Pinacoteca Virreinal estuvo en mejores condiciones que ahora; arreglaron las humedades; se le ha cambiado por segunda vez el piso de madera; se ha instalado el muro y puerta de vidrio en la nave, para proteger las obras de la contaminación ambiental; el INBA ha terminado la obra del edificio anexo de oficinas y servicios, con auditorio y sótano para estacionamiento.

6. La Pinacoteca Virreinal forma parte de la columna vertebral de los museos mexicanos, que en línea casi recta de San Carlos (Academia 22) a San Carlos (Puente de Alvarado 50) son casi dos docenas.

7. El acervo de la Pinacoteca Virreinal es una colección de estudio, con obras de gran formato cuya apreciación, la acentúa el espacio de la nave en que, están perfectamente colocados los cuadros.

8. La Pinacoteca como centro cultural es un ente vivo con cursos, conferencias, visitas guiadas y exposiciones temporales en los que participa un amplio espectro de la ciudadanía, desde niños de primaria y preescolar hasta universitarios; incluidos discapacitados.

9. El hecho de que el MUNAL tenga ahora más espacio para exhibición, no justifica el cambiar el acervo de la Pinacoteca de sitio. El nuevo espacio del MUNAL se utiliza para excelentes exposiciones temporales; el MUNAL abre sus salas permanentes alternativamente y en los períodos de exposiciones temporales, el MUNAL cierra sus salas permanentes que están inaccesibles al público.

10. La vocación del MUNAL es la pintura de 1800 a 1950, sin embargo el llevar (y probablemente a embodegar) todo el acervo de la Pinacoteca Virreinal al MUNAL, resultaría tan absurdo, como pretender trasladar todas las piezas de las Sala Mexica del MNA al MUNAL (incluidas la Piedra del Sol y la Coatlicue); bajo el argumento de que hay espacios que llenar y las piezas mexicas son arte mexicano.

Al solicitar una reconsideración a la decisión tomada de cerrar la Pinacoteca Virreinal y cancelar los logros de treinta seis años de trabajo proponemos como opciones:

- I. Conservar la Pinacoteca como hasta ahora, con los cambios de administración pertinentes.

- II. Designar la Pinacoteca como parte integrante y Anexo del MUNAL, bajo una misma administración sin desintegrar la colección que tiene coherencia”.

(Fuente: Información proporcionada en su momento por los miembros de la Academia, a través de Josefina Muriel)
(Anexo 2)

PARÁMETROS ARQUITECTÓNICOS.

Para aclarar la situación en torno a las condiciones arquitectónicas del exconvento de San Diego, la entonces directora de la Pinacoteca Virreinal, Virginia Armella de Aspe, solicitó al ingeniero civil Enrique Domínguez Meneses que inspeccionara las instalaciones. El 28 de enero de 2000, el ingeniero entregó un dictamen en el cual manifestaba:

“Desde el punto de vista estructural y dada la edad de la edificación, se trata de una estructura ampliamente estable cuya vida y comportamiento a la fecha, así como el estado de mantenimiento, nos permite suponer que pasarán varias generaciones o tal vez un sismo o siniestro de características aún desconocidas para que dicha estructura se vea afectada y mucho menos a nivel de colapso.

Un punto visible que confirma la estabilidad de la estructura es el hecho de que las juntas constructivas con los edificios anexos (Antiguo Claustro en la zona del atrio de acceso) son fisuras de separación que podemos calificar de normales.

En lo que se refiere a las humedades, en este momento no se detectó ninguna de importancia por lo que cualquiera que estas sean las típicas del valle de México, especialmente esta zona anexa a la Alameda y al antiguo acueducto de Tacuba, lo que no la hace diferente a la zona centro del Valle de México, no se detecta nada extraordinario, más aún, si llegara a suceder son humedades para las que existen bastante experiencia y los especialistas pueden ahora recomendar varias soluciones técnicas accesibles.

Las reparaciones hechas en años anteriores fueron hechas en un alto nivel profesional y con buena mano de obra ya que se requiere la búsqueda detallada y la indicación directa para detectarlo y que no dudo sean reparaciones suficientes a largo plazo.

En cuanto a los hundimientos en el atrio en relación a la calle, se trata de un movimiento general de la Ciudad, que no afecta al edificio más allá de los valores ya conocidos de la mayoría de los edificios del Centro Histórico y en este edificio en particular, que no ha perdido lo vertical, no representa un factor importante o fuera de control.

Por lo anterior y a la vista considero que no existe nivel de preocupación en cuanto a la estabilidad y deterioro del edificio por causa de humedades”. (Anexo 3)

Para ahondar en torno al tema, los arquitectos Edmundo Zamudio Mayer y Sergio Zaldivar Guerra — especialistas que participaron en las dos intervenciones de restauración más importantes que el edificio ha tenido—, concedieron una entrevista, a mediados de 2000, a esta investigación.

Edmundo Zamudio Mayer, hijo del Arquitecto Edmundo M. Zamudio, quien intervino en colaboración con su padre por primera vez el edificio en los años 60's, para conformar lo que fuera la Pinacoteca Virreinal, comentó sentir “un enorme desconcierto por la desaparición de este museo”, en el cual trabajó palmo a palmo al lado de su padre. “Trabajamos muy duro para lograr formar un museo contextual acorde al edificio y a la obra”.



El claustro antes de ser restaurado (1930).
Foto: *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido* (1991)

“Mi padre se valió de sus conocimientos en arquitectura colonial para lograr una restauración cabal del conjunto y con la colaboración del ingeniero Alberto J. Flores, quien lo asesoró en los aspectos técnicos y de estabilidad, se logró un trabajo exquisito. La tarea de mi padre fue restaurar el exconvento de San Diego, procurando respetar los elementos y decoración existentes. Agregó elementos y decoración nuevos, inspirados en los estilos colonial, neoclásico y moderno. Él cuidó de la armonía de las masas y de la unidad del conjunto. Lo más admirable de esta tarea fue el levantar el patio del claustro que se encontraba hundido cerca de dos metros, haciendo desde luego peligrar la estabilidad del mismo”.

Zamudio Mayer, miembro del International Council of Monuments ICOM y del Consejo del Patrimonio Arquitectónico y Urbano del Colegio de Arquitectos, aseveró que en un escrito realizado por su padre, se mencionan todos los trabajos de restauración y fortificación que se le realizaron al edificio para dejarlo en perfectas condiciones. En dicho texto, M. Zamudio detalló: “En vista del gran peligro que presentaban las bóvedas se procedió con gran precaución a acuñarlas con madera y acero para evitar desprendimientos de bloques. De esta manera se apuntalaron todas las bóvedas ajustándolas a la figura original. Se inyectaron con lechada de cemento a presión todas las grietas hasta reconstruir los morteros y los bloques de piedra. Se reconstruyeron los arcos de la nave. La parte inferior del exconvento se encontraba relleno de tierra la cual llegaba a tener una altura de 2 mts, se excavó hasta llegar al suelo”. (Anexo 4)

El cuestionarle si el edificio de San Diego podría seguir funcionando como Pinacoteca Virreinal, el arquitecto aseveró: “Por supuesto que sí. El trabajo que realizó mi padre junto con sus colaboradores fue para que perdurara. Ellos solidificaron el edificio de manera que permaneciera estable por décadas. Tan es así que las obras de fortificación sufrieron su prueba de fuego durante el temblor del 18 julio de 1957 que produjo tantos efectos desastrosos en la Ciudad de México y que fue resistido en forma perfecta por el exconvento sin sufrir alteraciones. Posteriormente, con el temblor de 1985, el edificio no sufrió daños irreversibles”

También se le preguntó si tenía conocimiento de algún decreto expedido por el presidente Adolfo López Mateos, para que se frenara o prosiguiera con el proyecto de desintegración de la Pinacoteca Virreinal, a lo que contestó: “La Mtra. Virginia Armella, la sociedad de amigos de la Pinacoteca y un servidor buscamos afanosamente un documento en el cual se fijara como decreto presidencial que la Pinacoteca Virreinal debía permanecer como tal, pero desafortunadamente no lo encontramos. Lo que sí es un hecho, es que el proyecto de museos por etapas históricas de nuestro país, que fue ideado por las instancias culturales de la administración del presidente López Mateos, fue proclamado como voluntad presidencial. Tal vez, por la existencia de este hecho innegable se pudiera hacer algo para frenar la desaparición de la Pinacoteca”.

En una entrevista concedida el 28 de enero de 2000 a Salvador Ávila Beltrán, de la Revista *Tiempo libre*, Virginia Armella de Aspe recordó que las obras de restauración en el exconvento de San Diego duraron diez meses, entre agosto de 1998 y el junio de 1999, cuando fue reabierto al público. Ella relató que “el CONICULTA designó al arquitecto Sergio Zaldivar para diseñar y llevar a cabo la restauración total del edificio. Las obras consistieron en la desviación de la caída de aguas de lluvia para proteger el muro oriente de la Sala de Dolores, que efectivamente presentó un problema de humedad que obligó a descolgar la obra y a cerrarla durante dos años y medio”.

“Además, los trabajos incluyeron la restauración estructural de todas las grietas en muros y bóvedas; se impermeabilizaron las azoteas, incluso las del nuevo edificio administrativo, para finalmente resanar y pintar en su totalidad el templo de San Diego. Para mejorar las condiciones de control de temperatura en las salas y proteger las obras de la contaminación ambiental, gracias a las gestiones de la maestra Armella, se instaló una mampara de vidrio bajo el arco del sotocoro, de pared a pared, pagada por particulares”.

El 21 de diciembre de 1999, *La Jornada* publicó una entrevista con Graciela de la Torre, directora del MUNAL, en la que afirmó que el templo de San Diego “tiene problemas irresolubles de humedad y de salitre, que forman parte de la edificación misma”—, Armella de Aspe manifestó a esta investigación que “la humedad que se arguye como motivo para trasladar la obra no existe, el salitre es endémico de la ciudad de México por su origen lacustre”.

En dicho texto periodístico se añade la opinión de Walter Boesterly, director del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del INBA (*La Jornada*, 22/XII/99), quien declaró que la Pinacoteca Virreinal no tiene daños irreparables; “si acaso, una de las paredes que da a la calle de Balderas se encuentra en peligro [y] que constantemente se toman mediciones de humedad y temperatura, pero que la Pinacoteca no padece una humedad irreversible”.

Sobre las afirmaciones hechas por De la Torre, respecto a que la colección de pintura virreinal de la Pinacoteca, estaría mejor presentada e investigada en las salas del MUNAL, Virginia Armella comentó: “Las obras están en su entorno adecuado, ya que fueron hechas para colocarse en iglesias con características arquitectónicas que corresponden a su actual ubicación, y es más, el volumen de espacios en las salas —con el cual no cuenta el MUNAL— neutraliza los efectos nocivos que pudiera tener la respiración de los visitantes, a propósito de las dimensiones de muchos de los óleos en cuestión, su temática y las condiciones de la luz, la distancia y el espectador, que fueron tomadas en cuenta por los autores. Su ámbito ideal es una construcción religiosa”. (Pág. 38)

Por su parte, Sergio Zaldívar Guerra, uno de los arquitectos más prestigiados de nuestro país y restaurador de la segunda intervención al edificio de San Diego a mediados de 1999, explicó que los edificios religiosos, como el exconvento de San Diego, ofrecen muchos problemas conceptuales teóricos, que siempre estuvieron ahí. “Desde el punto de vista científico se dirá que efectivamente, San Diego, como todos los edificios de ese tipo, está sufriendo daños; pero éstos son los mismos que sufre la ciudad; hay movimientos, fisuras, eventualmente puede haber humedades, son volúmenes tan grandes de aire que es difícil controlarlos con un aire acondicionado. No puede controlarse el problema de humedad fácilmente, no solamente por la que hay que estar dosificando sino por la que se crea por asoleamiento, por aislamiento, por osmosis, por absorción de los muros, etcétera”.

“En la Pinacoteca hicimos trabajos de restauración y conservación porque algunas secciones del edificio presentaba fisuras, penetración de agua y humedades. Así que se le hizo una nueva azotea, se taparon las grietas, se sellaron otras, etcétera. Pero decir que estas labores responden a que el edificio estaba en un estado lamentable, no es correcto”.

Zaldívar Guerra fue Director General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, y Coordinador de Obras Especiales de CONACULTA, de 1985 a 2000 y tuvo a su cargo las obras de la Catedral Metropolitana durante 15 años. Durante la entrevista, resaltó el poco valor y respeto, que se le da a los edificios históricos en nuestro país: “En el MUNAL mismo, origen de todo, se están presentando una serie de cosas que yo cuestionaría mucho. Primeramente, los museógrafos se empeñan en desconocer el valor del monumento o el valor del edificio. Entonces la gran polémica de entrada, en un edificio monumental o histórico monumental es: ¿Se puede hacer un museo? ¿El museógrafo va a ser respetuoso de los valores artísticos y arquitectónicos del edificio? o ¿Por alojar obras de arte mueble desprecia el museógrafo los valores arquitectónicos del edificio? Para responder

hay que ver que al edificio le dan pero fuerte, con una alteración, una degradación, una transformación ignominiosa, insolente, insultante para patrimonio arquitectónico. Por ejemplo, qué es eso de quitarle todas las puertas, romper todos los espacios de las salas que tenía originalmente para convertir esto en unos salones como de supermercado, para que en su óptica sean prácticamente manejables por la museografía cada vez que se hace una exposición. Si el museo tiene que hacer eso entonces tenemos que hacer museos nuevos y que dejen a los edificios antiguos”.

“El museógrafo es un perverso trastocador de las imágenes culturales e históricas. En el MUNAL yo tengo esa preocupación, ya que es un edificio muy importante de principios de siglo que no tiene valor para el museógrafo y lo está alterando completamente”.

El especialista aseguró que realizó una intervención adecuada, en cuanto a las necesidades del museo, y que éste quedó en óptimas condiciones para seguir laborando y abordó un aspecto de suma importancia: el atentado al patrimonio histórico-monumental; tanto del edificio de San Diego como el de Comunicaciones, los cuales sufrieron alteraciones significativas en su estructura y concepción.

El 22 de marzo de 2000, en un artículo publicado en el periódico *HUMANIDADES* de la UNAM, Carlos Flores Marini —restaurador de El Colegio Jesuita de Tepozotlán, para conformar El Museo Nacional del Virreinato (1962-1964), presidente de Consejo Internacional de Monumentos y Sitios ICOMOS Mexicano (1991-1997), y presidente, en la actualidad, de la Organización del Gran Caribe para los Monumentos y Sitios CARIMOS— declaró que no existía mejor edificación que una iglesia para los enormes cuadros, ya que fueron diseñados para estos espacios. “Esta mala costumbre de dismantelar un espacio para armar otro tiene en el cierre de la Pinacoteca Virreinal un colofón de desaciertos que en este campo ha hecho la cultura mexicana en su afán por exaltar la misma cultura. El acervo nacional de pintura de la época virreinal es enorme, no solamente en las bodegas de las dependencias del INAH, sino existentes en las mismas iglesias. ¿Por qué cerrar un espacio que ya había consolidado una fase de nuestro arte virreinal? Los trabajos de mantenimiento en la iglesia de ninguna forma justifican que los cuadros salgan de ese espacio, idóneo por su tema, tamaño y vocación. Para un discurso lineal de pintura mexicana sobran cuadros que, previa restauración, darán la unidad que hoy se quiere hacer por el camino fácil: dismantelar lo ya hecho y consolidado a lo largo de 36 años de funcionamiento”.

La mayoría de los especialistas citados en esta investigación, coinciden en que las pinturas virreinales, fueron realizadas para exhibirse en las iglesias de la época; es por ello que las autoridades culturales del gobierno del presidente López Mateos, buscaron un escenario adecuado arquitectónica y culturalmente, para crear la Pinacoteca Virreinal. El exconvento de San Diego cubría dichos requisitos y favorecía la exposición de la pintura virreinal, en un contexto idóneo a sus dimensiones.

JUSTIFICACIÓN OFICIAL Y OBJECIONES A LA MISMA.

El anuncio oficial de la creación del proyecto (MUNAL) 2000, impulsado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Instituto Nacional de las Bellas Artes (INBA), se hizo a través de Graciela de la Torre —entonces directora del mismo—, quien informó sobre la adquisición de diversos acervos artísticos, entre ellos el de la Pinacoteca Virreinal.

En una entrevista concedida al periodista Renato Ravelo, para el periódico *La Jornada* publicada el 21 de diciembre de 1999, De la Torre aseguró que la iniciativa de trasladar el acervo de la Pinacoteca Virreinal al MUNAL, era de orden académico y no político. En esta decisión, tanto la comunidad académica nacional como internacional estuvieron involucrados. De acuerdo a la entrevistada, la medida respondía al reclamo de algunos especialistas del arte virreinal, de “salvar el acervo”, entre ellos, mencionó a: Jaime Cuadriello, Clara Bargellini, Gustavo Curiel, Cristina Estévez, de la Universidad Complutense, Rogelio Ruiz Gomar”.

Durante la conversación, Graciela de la Torre afirmó que existía un dictamen, que daba cuenta de los problemas “irresolubles” de humedad que padecía la Pinacoteca Virreinal, los cuales la hacían un sitio “inservible” para albergar la colección. Enfatizó:

“La Pinacoteca Virreinal responde a un concepto museístico de los sesenta. No cuenta ni con el rigor en el cuidado de temperaturas, ni de iluminación y humedad. Tiene problemas irresolubles de humedad, de salitre, que forman parte de la edificación misma. No son las condiciones óptimas para el tipo de obra colonial. A lo mejor para otro tipo de obra sí (para instalaciones no habría problema). Cuando digo salvar es literalmente. No es cuestión de dinero, el edificio siempre va a tener ese problema”.

Asimismo, aseveró que el museo no contaba con bodegas y que el 30% de su acervo, continuamente era prestado para exposiciones itinerantes; por lo que los académicos se veían imposibilitados de realizar estudios *in situ* de la colección. [Información refutada por otros sectores sociales involucrados, referidos en líneas posteriores].

Con el proyecto MUNAL 2000 —señaló De la Torre—, se pretendía la preservación de las obras, la integración de las mismas a un discurso coherente del arte novohispano y “su exhibición tendría un despliegue en un sentido contemporáneo”. Por último, la historiadora del arte consideró que un museo no tiene sentido sin público y refirió que “La Pinacoteca tiene [tenía] un promedio de 24 visitantes diarios”.

En ese contexto, el periódico *Novedades* publicó el 22 de diciembre de 1999, en la sección *Cartas a la cultura*, un texto firmado por los investigadores y estudiosos

del arte mexicano: Jaime Cuadriello, Rogelio Ruiz Gomar, Carlos Monsiváis, Olivier Debroyse, Ricardo Pérez Escamilla, Fausto Ramírez, Clara Bargellini, James Oles, Esther Acevedo, Luis-Martín Lozano, Monserrat Galli, Renato González Mello, Javier Padilla, Gustavo Curiel, Alicia Azuela, Karen Cordero, Juana Gutiérrez, Martha Fernández, Pilar García y Pedro Ángeles, lo siguiente:

“...deseamos manifestarnos de cara a la opinión pública y a la comunidad intelectual sobre la pertinencia, técnica y conceptual, de incorporar las colecciones de la Pinacoteca Virreinal al nuevo proyecto MUNAL 2000. La actual colocación del acervo concentrado en la nave del ex templo de San Diego ha demostrado, con el paso de los años, que no guarda criterios museológicos sustentables dadas las inconveniencias del espacio y las insuficientes condiciones de temperatura, humedad e iluminación. Piénsese tan sólo que tablas y telas están colgadas a muro directo y que éste a su vez descansa en una cimentación salitrosa, lo cual genera microclimas que agreden permanentemente la capa pictórica. No hablemos ya sobre la inestabilidad de las bóvedas y del evidente hundimiento que padece el edificio. El rezago alcanza otros niveles: es un recinto de exhibición que igualmente ha funcionado como sala de espectáculos, generando una convivencia a todas luces riesgosa para la obras (valga decir que esto era lo común en la museografía de los años 60).

Este es el momento en que tenemos que proporcionar al público una nueva lectura, crítica y sugerente, de los procesos que han conformado la historia del arte mexicano. El Museo Nacional de Arte se compromete a fondo con el resguardo del patrimonio y lo ha demostrado al paso del tiempo: sus publicaciones y programas de exposiciones temporales lo han colocado como un recinto a la cabeza de la museografía nacional.

No cabe pensar ni en autoritarismo ni en caprichos, sino en discutir y reflexionar sobre la trascendencia de un proyecto eminentemente académico y renovador”.

De igual forma, el periódico *Excélsior* publicaba el 28 de diciembre de 1999:

“El antiguo y hermoso templo de San Diego, donde se encuentra actualmente la Pinacoteca Virreinal, es inadecuado para museo y, más aún, es peligroso para la conservación de las obras de arte que ahí se exhiben, nos dice en entrevista el licenciado Ricardo Pérez Escamilla.

Es obvio que el actual edificio en que se encuentra la Pinacoteca Virreinal, el antiguo templo de San Diego, es inadecuado para museo y, más aún, es peligroso para la conservación de las obras de arte que ahí se exhiben, porque este recinto no tiene los sistemas adecuados de control de temperatura, de humedad y de ventilación para que las pinturas puedan conservarse como debe ser.

A pesar de lo que se ha dicho, no se trata de dismantelar una institución para una ambición desmedida de autoridad, sino por el contrario es un rescate para bien del Patrimonio Cultural de la Nación.

Cualquier persona durante la primera visita a la Pinacoteca Virreinal se da cuenta que el edificio es una bella construcción, pero no apta para conservar la obra que se va a trasladar”.

Al respecto, Virginia Armella de Aspe, entonces directora de la Pinacoteca Virreinal, expresó en una entrevista concedida el 21 de febrero del 2000, para este trabajo, lo siguiente:

“No estoy oficialmente enterada de nada, lo único que sé es que voy a salir antes de que salgan los cuadros. Yo me quería salir con el último cuadro, pero no es así; por eso he pedido a la Contraloría de la Federación que atestigüe mi entrega de las obras y como no van a irse de pared a pared sino que van a embalsarse y embodegarse un tiempo, pues no sé que vaya a pasar. Nosotros mientras estemos aquí, como lo hemos hecho siempre, las vamos a seguir cuidando. Esto se hará antes de que finalice el sexenio, para que se haga una gran inauguración en el MUNAL en junio o agosto”.

Al cuestionársele sobre la procedencia de la resolución, afirmó:

“Nosotros dependemos de CONACULTA, el INBA y la SEP, pero esta orden no sé por quién fue tomada; lo único que sé es que es una decisión inapelable, pero sin argumentos. Yo no peleo mi puesto, sino la pérdida que esto significa para México”.

Sobre la postura del MUNAL, Armella de Aspe indicó:

“Las declaraciones que hizo la directora del MUNAL referentes a que las obras están en pésimo estado son totalmente erróneas, porque existen peritajes que demuestran lo contrario. Me parece contradictorio que el CONACULTA y el INBA apoyen esto ya que es como agredirse a ellos mismos, porque nosotros dependemos de ellos y decir que nuestras obras están en mal estado, es decir, nosotros las descuidamos y por eso están mal”.

“En diferentes medios de comunicación han publicado declaraciones y testimonios de gente que asegura que el exconvento de San Diego está en pésimas condiciones para seguir resguardando el acervo, el hecho es que el museo se mantuvo parcialmente cerrado la primera parte de 1999 porque estuvimos en reparación, los trabajos estuvieron a cargo del arquitecto Sergio Zaldivar quien lo dejó en óptimas condiciones para seguir operando. Para rebatir aún más este punto, mandé a hacer un peritaje en enero del 2000, el cual fue realizado por el ingeniero Enrique Domínguez Meneses. En el dictamen se asegura que la estructura del edificio estaba en óptimas condiciones; en cuanto a las humedades. En ese momento no se detectó ninguna de importancia, sólo las típicas del Valle de México. Respecto a las reparaciones, el ingeniero manifestó

que se hicieron con un alto nivel profesional lo que aseguraba el uso del edificio a largo plazo”.

Agregó:

“También se ha dicho que el museo no tiene el número de visitantes necesarios para seguir funcionando como tal. A este respecto, podemos constatar que las expectativas estimadas se rebasaban y esto es tan sólo en los cursos, sin contar con los visitantes de escuelas, extranjeros, a los conciertos, etcétera”.

En la entrevista referida anteriormente (pág. 35), Graciela de la Torre señaló que: “Los conciertos y cursos que ahí se imparten, elevan la temperatura y ponen en peligro la obra. Existe un dictamen del centro de conservación que reconoce que hay una humedad irreversible. Sería de una enorme irresponsabilidad que la obra permaneciera ahí”.

Cabe destacar, que en referencia al mismo documento, Renato Ravelo subrayó: “En el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, que dirige Walter Boelsterly, no se puede confirmar la versión de dicho dictamen”.

Asimismo, las licenciadas María del Pilar Arévalo Pérez, entonces jefa de Servicios Educativos y Visitas Guiadas, y Myriam Zárate Martínez, jefa del Departamento de Actividades Académicas y Difusión de la que fuera la Pinacoteca, aseguraron a esta investigación, el 21 de febrero del 2000, que “las declaraciones sobre la poca asistencia al museo eran erróneas, ya que bajo su supervisión estaban las actividades que atraían el mayor flujo de visitantes al recinto, y que existían documentos que avalaban lo dicho. (Anexo 5) Refirieron a la vez, que el museo “cubría con los requerimientos para seguir resguardando el acervo y proseguir con las actividades culturales que venía desarrollando sin ningún problema y sin poner el peligro ni a la obra ni al recinto”.

El 29 de marzo de 2000 la Pinacoteca Virreinal cerró definitivamente y su acervo fue trasladado a las instalaciones del Museo Nacional de Arte (MUNAL). Lourdes Galaz, escribió:

“La Pinacoteca Virreinal queda clausurada hoy, sin que medie documento oficial, explicación alguna, ni académico o intelectual que se oponga, mucho menos una manifestación ciudadana por defensa de nuestro patrimonio. Se trata de una orden de Los Pinos, habría dicho el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Gerardo Estrada, a la directora de la Pinacoteca, la maestra Virginia Armella. Y Rafael Tovar de Teresa no hizo comentario alguno. Como siempre, desvió la mirada, se desentendió del asunto y ofreció la dirección del museo del exconvento del Carmen a la maestra Armella. El edificio del siglo XVI que alberga el arte virreinal, por orden de Tovar será para arte

alternativo, de vanguardia. La clausura de un espacio de exposición del arte colonial, como es el exconvento de los Dieguinos, se ventiló en la prensa (principalmente en las páginas de *La Jornada*) en diciembre”. (*La Jornada*, 29 de marzo de 2000, Sección Política)

LA NUEVA CASA DEL ACERVO: EL MUNAL.



Museo Nacional de Arte (MUNAL)

El antiguo edificio de Comunicaciones, espacio que alberga en la actualidad al Museo Nacional de Arte (MUNAL) — ubicado en la calle de Tacuba #8 en el Centro Histórico de la Ciudad de México—, fue construido de 1902 a 1911 por el arquitecto italiano Silvio Contri. Se trata de una de las edificaciones auspiciadas durante el gobierno de Porfirio Díaz, para celebrar el Centenario de la Independencia.

El Ministerio de Comunicaciones y Obras Públicas, como fue bautizado, formaba parte de la administración federal y debía representar las propuestas estéticas de los sectores gobernantes de la época. Es decir, progreso, modernidad y paz, que el liberalismo implantaría en el país.

De acuerdo a las autoridades de entonces, el MUNAL nace, en 1982, para congregar en un solo espacio el arte mexicano, a la manera de las grandes galerías nacionales. Para conseguirlo, se le adjudica el espacio del Palacio de Comunicaciones. Desde su creación, el MUNAL compartió espacios con la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. Un cuidadoso programa de cesión de espacios permite hoy que este edificio sea destinado en su totalidad a la función de museo.

El 27 de noviembre de 2000, tuvo lugar la fastuosa ceremonia de inauguración del MUNAL, encabezada por el entonces presidente de la República Ernesto Zedillo Ponce de León, en presencia del director del Instituto Nacional para la Cultura y las Artes (INBA), Gerardo Estrada; el director del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Rafael Tovar de Teresa, entre otras importantes personalidades.

El diario *Reforma* publicó ese mismo día:

“A un año de su cierre total y con una inversión aproximada de 10 millones de dólares (alrededor de 93 millones de pesos) el MUNAL será abierto [al público] el 2 de diciembre de 2000 y exhibirá en su recorrido histórico, que integra 33 salas divididas en núcleos y subnúcleos, cerca de mil 200 obras de las poco más de 5 mil piezas que integran el acervo.

Involucrados en la organización, que pidieron no ser identificados, explican que el primer gran cambio es precisamente que no haya Colección Permanente, término que consideran obsoleto, sino que la mayoría de las obras —excepto las fundamentales— se renueven cada seis o siete meses con el fin de que todas tengan la misma oportunidad de ser apreciadas.

Hay mucha obra en bodega igualmente importante que la que está colgada en los muros. Y no se exhibirá todo el acervo por cuestiones de síntesis. ‘No queremos megaexposiciones que cansen, que agobien a la gente, sino un guión sintético, fácil de recorrer, que cause goce y no miedo, que motive al público a volver’, agregan”. (27 de noviembre de 2000).

José Rogelio Ruiz Gomar, maestro en Historia del arte, fue una de las personas claves en la instauración del proyecto MUNAL 2000, pues fue la persona que realizó el guión museográfico del mismo. En una entrevista efectuada para esta investigación el 4 de junio de 2000, el especialista en arte virreinal aseveró que uno de los acervos más ricos de los que se tenga conocimiento es el de la Pinacoteca Virreinal. “Yo trabajé en el Museo del Virreinato en Tepozotlán, conozco muy bien ésa y otras colecciones de la ciudad, como las del Museo del Carmen, de Churubusco, de museos regionales, etcétera. Dado el campo de conocimiento que estaba trabajando, fui reuniendo información de los pintores y su obra”.

Ruiz Gomar impartió un curso sobre Arte Colonial en la Facultad de Filosofía, mismo que se vio enriquecido por sus constantes visitas —junto con sus alumnos— a la Pinacoteca, pues la consideraba idónea para ilustrar y explicar este periodo.

De acuerdo con el historiador, la situación del cierre de la Pinacoteca y el traslado de su acervo, fue ambiguo desde el principio:

“Yo me iba enterando por chismes [del cierre de la Pinacoteca] y un día me invitan del MUNAL a acudir a una reunión donde me presentan lo siguiente: ‘Maestro, se viene el acervo de la Pinacoteca, acervo que usted conoce muy bien. El curador del MUNAL, de la sección virreinal, es Jaime Cuadriello, fue quien nos sugirió su nombre para invitarlo a participar en esto, para hacer la catalogación de la obra, para incluirla ya en guión, etcétera’. Esa fue la primera vez en que yo oí esto de manera oficial, es decir, ya no era rumor. Nunca pregunté si estaban todas las partes enteradas o lo que pasaba, en fin. A mediados del año pasado [1999], cuando nos convocan a la primera reunión a los curadores de las diferentes secciones, me entero que Jaime se baja del tren y me deja solo. En ese momento me enteré que tenía una papa caliente en las manos”.

Recordó, que al presentarse la posibilidad de ampliar espacios en el MUNAL, para contar con nuevas áreas museográficas y siendo las colecciones INBA–Pinacoteca–MUNAL, se sustrajeron algunos cuadros del acervo de la Pinacoteca —tarea en la que él también participó— para conseguirlo.

“Para mí era un poco incómodo el que las obras estuvieran separadas. Por ejemplo, en el caso de las dos Purísimas Concepciones, una estaba en la Pinacoteca y la otra en el MUNAL, ello dificultaba su análisis”.

“Como estudioso, sin meterme en las políticas culturales ni con los institutos, el proyecto me gustó. La propuesta que me presentaron de formar parte del proyecto MUNAL 2000 —donde se iba a medio recuperar aquel proyecto de Couto—, de unir la pintura virreinal con la del siglo XIX y prácticamente llegar hasta nuestros días, me pareció que iba a ser más atractivo. A la gente casi, casi, le va a dar lo mismo ir allá que ir acá. Y es un hecho que en el MUNAL quedaron unos espacios magníficos, muy aprovechables museográficamente hablando, etcétera”.

“Esta posibilidad, que al principio me parecía muy descabellada, después de repensarla me pareció ideal; muy difícil de llevar a cabo, pero de concretarse sería perfecto; porque es cierto, en la Pinacoteca estaba muy bien representado el periodo que comprende finales del siglo XVI y todo el XVII. Ya para el XVIII empezaba a ser pobretona y con unas notas de gran fulgor, pero poco atractivas. Esto es a la inversa del Museo Nacional de Virreinato, ubicado en Tepozotlán, porque ahí hay muy poco del XVI y del XVII, en cambio mucho del XVIII. La Pinacoteca tiene dos cuadros que de hecho son de Tepozotlán (pero esas son otras broncas). El hecho es que no tenemos un museo de pintura virreinal, sí estaba la Pinacoteca, y realmente con muy selectas piezas”.

“Cuando trabajé en este museo me consta que la mayor parte de la obra está embodegada, lo cual me resulta difícil de entender como estudioso del arte virreinal. Entiendo que no se puede exhibir todo, pero por otro lado mucho está embodegado, bodegas repletas del INAH con pintura colonial”.

Valdría preguntarse por qué no se ocupó esta obra embodegada para el proyecto MUNAL 2000, en lugar de sustraer el acervo, catalogado y publicado, de un museo ya establecido como era el caso de la Pinacoteca Virreinal.

¿A qué distancia quedarán a la vista del espectador las obras, tomando en cuenta que son obras muy grandes? ¿Qué tan difícil será colocarlas?

—El maestro Jorge Agostoni, el museógrafo, es muy consciente y constantemente nos hace señalamientos sobre esta situación. Hemos logrado que se exhiban ciertos cuadros a sabiendas de que no son los óptimos. En ese aspecto soy el menos indicado para hablar de ello, pues siempre peleo porque un cuadro se exhiba, aunque mal, pero que se exhiba a que se mande a la bodega. El museógrafo dice: ‘podemos meter estos cuadritos, porque por su tamaño entran bien’; pero dentro del guión les corresponde a otros. Es decir, se rompe la secuencia. Lo bueno es que yo no soy del INBA, estoy medio contratado para hacer esto.

Me parece vergonzoso que a estas alturas del partido no tengamos medidas confiables de las obras. Los inventarios están levantados hace mucho tiempo y todo mundo viene repitiendo medidas que, ya sobre la marcha, no son las adecuadas y lo grave de esto es que algunos cuadros van a poder entrar pero sin el marco original.

¿Es posible que la museografía contemporánea brinde el ambiente indicado para laborar, es decir, el ambiente religioso?

—Sí, totalmente. Contando con los recursos actuales como la iluminación y las medidas de protección, es justo que haga hincapié en ello. Un buen museógrafo puede resaltar el valor plástico de una obra y darle su sentido místico, artístico, de muchas maneras.

Lo cierto es que los espacios condicionan mucho, y en el MUNAL teníamos el problema de que los cuadros son muy grandes y se les asignó el primer nivel, cuyos techos son bajos; situación que propició que muchos cuadros fueran descartados.

La obra colonial necesita más espacio y yo hubiese preferido que se quedara en la Pinacoteca. En distintos momentos, a pesar de estar trabajando dentro del proyecto MUNAL, defendí que la obra estaba bien en la Pinacoteca. En todo caso había peligros de otro tipo y no se podían corregir, perfecto, pero a final de cuentas aquél era un edificio colonial donde se exhibía arte colonial, quizá no bien exhibido, pero bien en términos coloniales.

El MUNAL va a tener una serie de lineamientos nuevos con cédulas que pretenden ser ambiciosas. No quiere decir que allá estaba mal y aquí va estar perfecto, perdón, pero se va intentar hacer una lectura de otro tipo. Ciertamente hay situaciones que a mí costaron un par de regaños, porque yo le dije al subdirector de Bellas Artes que “es prácticamente un capricho llevarse una colección que está en exhibición para que sea embodegada”; esto se lo dije cuando se hablaba de que nos iban a dar el nivel bajo, afortunadamente esto se modificó.

Después nos enfrentamos a otro problema; ésta es una zona que tiene lambrines [recubrimiento para proteger las partes inferiores de los muros, pueden medir entre 40 cm hasta 1m 15cm], las mismas autoridades de Bellas Artes nos permitieron que se retirara y ahí el museógrafo no estuvo dispuesto a transigir. Nosotros decíamos que se colgaran encima de los lambrines, con tensores o algo, pero que se exhibieran. Se van a desperdiciar ciertos espacios porque había que atender también a la especificidad del edificio, el cual es de finales de XIX a principios de XX, con una arquitectura y unas características de ese momento, tampoco funcionaba para museo sino para oficinas. Para respetar esto, hay que sacrificar obra. Para exhibirla en algunos casos conseguimos que se cerrarán ventanas para aprovechar ese hueco, pero todo esto fue un estira y afloja.

La idea es que de 117 cuadros que se exhibían en la Pinacoteca [hay documentos que acreditan una exhibición de 350], ahora en el MUNAL sólo se van a exhibir alrededor de 90, o sea que quedan fuera un núcleo, tratando de que lo más importante se exhiba. Y lo que estamos proponiendo en algunos casos, es mostrar la obra rotatoriamente.

Nos dieron el 2º nivel, que ya existía como área museográfica dentro del MUNAL, y lo que se rescataron fueron los techos. Había una sección donde tenían un plafón y estaba convertido como en bodeguita, entonces ese se eliminó y se rescataron las alturas originales que son de 7 u 8 metros, en este sentido los cuadros coloniales como los de José Juárez se verán esplendorosamente, como nunca se habían visto; sin embargo, otras se verán apretadas, pero que remedio.

Estuvimos luchando constantemente contra todas las disposiciones, la última fue que no se podían cerrar ni puertas ni ventanas ni quitar lambrines por el propio INBA y se les dijo “con esto va a quedar mucha obra fuera”, a lo que ellos respondieron que eso no importaba, que había que respetar el edificio. Y pues en parte uno lo entiende, yo también lo criticaría si no estuviera dentro del proyecto y conociera todas estas circunstancias. A lo mejor también diría: “pero qué bárbaros, están quitando los lambrines que son de la época de Don Porfirio, de tal arquitecto, etcétera”.

Pero no seamos tan fatalistas, creo que este es un gran esfuerzo. En el fondo yo quiero mucho a la Pinacoteca y lo único que sucede aquí es que se movió de lugar y se le integró a este otro contexto. El edificio original de la Pinacoteca “al parecer” presentaba ya algunos problemas, lo cual no tengo la certeza de si era cierto o no.

En la ceremonia de inauguración nuevamente se entrevistó a Rogelio Ruiz Gomar y manifestó lo siguiente: “El primer gran cambio que impulsa a la vanguardia este museo es que no existe una colección permanente, término que se considera obsoleto. Entraron alrededor de 95 piezas del acervo de la Pinacoteca en el guión del museo y las demás se mostrarán en rotación. La mayoría de las obras, excepto las fundamentales, se renovarán cada 6 ó 7 meses con el fin de que todas sean apreciadas”.

A final de cuentas, del acervo de 350 pinturas sólo pudieron montarse alrededor de 90 en los muros del MUNAL y, contrario a las expectativas que se tenían, quedaron espléndidamente expuestas. Hoy en día, el MUNAL únicamente tiene en exposición alrededor de 50 piezas, el resto se encuentra en bodegas.

4. SITUACIÓN ACTUAL DEL ACERVO Y DEL EDIFICIO.

DE PINACOTECA A LABORATORIO.

El exconvento de San Diego, que durante 36 años albergó a la *Pinacoteca Virreinal* y constituyó parte de la guía cultural de museos de nuestra ciudad, se transformó oficialmente, desde el 28 de noviembre de 2000, en el *Laboratorio de Arte Alameda* (LAA). Ideado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el LAA fue creado bajo un nuevo concepto museográfico para proyectos expositivos y editoriales transdisciplinarios, siendo Paloma Porraz Fraser la primera directora del mismo. “No sólo se trata de la exhibición de obra conceptual contemporánea (cuestión vital para su carácter efímero) sino de fotografía, video, etcétera, que llevará a intercambiar creaciones con investigadores, estudiantes y artistas nacionales e internacionales” (Autores de *instalaciones y performances*, folleto LAA).

El concepto museográfico, de acuerdo con el folleto del Laboratorio, responde a “las necesidades existentes para los espacios que se dedican al arte contemporáneo”. Su nueva distribución, se definió con base en el entorno urbano y arquitectónico de la Alameda Central, el cual está poblado por un público heterogéneo y constante; a pesar de que, patrimonialmente, dicho entorno está conformado por monumentos históricos y artísticos de gran valía.

De acuerdo con la curadora Paloma Porraz —en entrevista publicada en el periódico *Reforma* el 14 de septiembre de 2000—, este concepto museográfico tiene ciertas ventajas y desventajas en el hecho de cambiar de vocación el inmueble. “La ventaja es que se gana un foro para el arte contemporáneo y se sienta el precedente de lo que el INBA quiere, y la desventaja es que será decisión de las futuras autoridades continuar o no con el proyecto. El nuevo concepto museográfico y la exposición inaugural presentada, pretenden que el público experimente una transición suave del arte virreinal al contemporáneo”.

Contrario a sus expectativas, la “suave transición” no causó el efecto que se esperaba y trajo consigo gran polémica. *Actos de fe, imágenes transfiguradas*, fue la exposición inaugural del Laboratorio de Arte Alameda, la cual tenía como principal objetivo —al decir de Porraz Fraser— “establecer un diálogo con la colección de la Pinacoteca Virreinal, es decir, que diversos artistas contemporáneos mexicanos puedan intervenir el edificio con una serie de temas que se ligan, conceptual o visualmente, con la iconografía colonial”. Señaló que para dicha exposición, “el MUNAL prestó 40 obras virreinales que no estaban dentro del guión, porque a los creadores les interesaba la ‘martirología’ y la crucifixión”.

La guía del propio museo aseguró que de las 40 obras proporcionadas al LAA, sólo 13 permanecieron montadas en los muros del edificio, arriesgándose su integridad a causa de la humedad del recinto —no se olvide que los reguladores de ambiente, habían sido retirados con el cierre de la Pinacoteca. De los 27 cuadros restantes no se obtiene información al respecto.

El nuevo concepto que se le dio al exconvento de San Diego, rompió con la armonía artístico-arquitectónica. El guión de la exposición *Actos de fe, imágenes transfiguradas*, proponía un discurso que motivaba al visitante a buscar paralelismos, por ejemplo, en una de las salas de esta muestra, justo a un costado de una *Piedad*, cuadro del siglo XVIII de autor anónimo, se encontraba un chicharrón de fibra de vidrio en su respectiva vitrina, titulado *Doy fe*, realizado por Gabriel Kuri.



Doy fe, Gabriel Kuri (2001).

OPINIONES SOBRE EL NUEVO GIRO.

El arquitecto Manuel González Galván, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, especializado en el área del arte colonial y asesor de la Comisión Arquidiocesana de México para el Arte Sacro, presentó el análisis de *Actos de fe, imágenes transfiguradas* en el periódico *HUMANIDADES* el 7 de febrero del 2001: “La exposición nos pareció interesante para nuestro medio, pero no necesariamente novedosa aunque si experimental, sobre todo en cuanto a tocar la temática religiosa y mostrarse en un recinto que, como lo es el antiguo templo y convento de San Diego, no deja de influir en el ánimo del visitante y más cuando se parangona la expresión actual con la antigua del virreinato. Así se deja sentir un vacío desolado, se respira algo como de aspiración frustrada y desesperanzada. Algunas obras dejan entrever alucinados miedos ocultos que producen un sabor de boca a enfermedad espiritual”.

El historiador y restaurador, quien en vida luchó incansablemente por el rescate y conservación del patrimonio monumental y artístico del país, señaló: “también percibimos un cierto e intencionado feísmo estético, quizá provocado por frustración de anhelos espirituales y una acomplexada vivencia de fe ante la vigorosa y segura expresión de la misma en el arte religioso del pasado, aquí cotejado museográficamente”.

Sobre el giro del concepto museístico que sufrió el recinto, González Galván se preguntó: “¿no existe un cierto remordimiento de conciencia en las autoridades y en nuestro medio cultural y artístico por haber exiliado de este espacio, original recinto religioso, a la Pinacoteca Virreinal? Pareciera, que con la idea de una apertura temática religiosa, lo único que se está haciendo es aquello de ‘quítate tú, para ponerme yo’. Esta reflexión no es arbitraria; tiene que ver con la vocación de este espacio. La Pinacoteca Virreinal dejó de exponer arte colonial a mediados del año pasado [1999], para convertirse en un espacio contemporáneo”.

Por su parte, el especialista en arte conceptual contemporáneo, Eloy Tarciso, manifestó su postura en torno a la exposición inaugural en una entrevista publicada en el periódico HUMANIDADES el 7 de febrero de 2001:

Es importante aclarar que el arte religioso, en especial el colonial, sirvió para evangelizar, para poder enseñarle a la gente a través de imágenes simbólicas la historia y la liturgia de la religión y el ejemplo de cómo deberían comportarse frente a ella. No creo que el arte contemporáneo deba seguir esta huella, pesando en el espectador como si fuera el indio de la época colonial. El arte debe servir para algo, no sólo para evangelizar, sino para compartir la visión del artista y su opinión de la vida, de lo que sucede alrededor a través de su obra. Entonces, ese objeto artístico debe ser lo suficientemente expresivo para incidir en el espectador.

Creo que un aspecto importante respecto a este punto es el diseño museológico, el cual es posible que desarrolle confusión en el espectador en lugar de provocar una reflexión que permita entender qué está sucediendo con la obra, es decir, ¿tienen que estar las obras coloniales a un lado de las obras contemporáneas?, ¿podría haber estado la obra colonial en un área y la obra contemporánea en otra? En teoría, las piezas tendrían que tener una relación y un discurso museológico. En este caso yo siento que no lo hay, es casuístico, sin ninguna liga ni relación entre lo colonial y lo contemporáneo. Esa confusión puede llevar a interpretaciones no certeras, es decir, puede ser que el espectador se ofenda o no, pero también que no entienda.

Con relación al concepto museístico manejado en el exconvento de San Diego, Tarciso señaló que le pareció interesante porque plantea el poner en contrapunto, o en la balanza, la obra colonial con la contemporánea. “El ejercicio de utilizar una iglesia y parte de un convento para abrir espacios a las nuevas corrientes me parece positivo en la medida que el arte contemporáneo gana uno más, y da la posibilidad de poder expresar allí lo que los artistas contemporáneos están reflexionando sobre las diferentes expresiones del arte y la historia; creo que eso es fundamental [...] El plantearlo como ‘laboratorio’ es también muy interesante, porque la reflexión de los artistas vivos es mucho más importante cuando está en proceso, en ciernes, que cuando ya está comprometida con un mercado y con una serie de compradores. Las cualidades del espacio se me hacen vigorizantes e indispensables. Un laboratorio implica que los artistas van a estar metidos en él como si fuera un lugar en donde hubiera matraces, probetas, mecheros y una serie de productos que al mezclarse se van a obtener diferentes tipos de resultados. El poner dos diferentes épocas del arte conjuntamente es una manera de hacer laboratorio, de ver qué puede producirse y qué dará como resultado”.

Eloy Tarciso, quien fuera fundador y director —1993 a 1998— del Museo X Teresa, Arte Alternativo (ubicado en el extemplo de Santa Teresa la Antigua), narró las experiencias, problemas y ventajas que enfrentó al exponer obras contemporáneas en un edificio histórico:

Un edificio declarado monumento histórico, por ley no lo puedes modificar tan fácilmente. Tiene que restaurarse y conservarse para las futuras generaciones, de tal manera que lo puedan apreciar y reconocer como una joya arquitectónica, representativa de su época. Definitivamente este hecho limita, más no obstaculiza. La limitación obliga al artista a desarrollar su capacidad creativa y mostrar una serie de objetos o carga artística que puedan ser exhibidas sin tener que intervenir al edificio.

Al cuestionarle si existe un edificio ideal para exhibir arte contemporáneo, el reconocido artista plástico señaló:

No hay edificio ideal. El objeto artístico surge como simple deseo del artista. Entonces, cualquier espacio puede ser el ideal. Los espacios más adecuados para poder hacer experimentos más fuertes y profundos serían aquellos que pudieran utilizarse de mil formas: golpeados, transgredidos, violados, amados o seducidos. Un espacio que provocara en el artista el realizar su trabajo sin imposiciones. Yo tuve muchos problemas porque diversos artistas quisieron hacer cosas que por las limitaciones del edificio no se pudieron hacer. Pero el espacio restaurado del exconvento de Santa Teresa provocó que los artistas pudieran realizar obras maravillosas.

Impulsar el arte conceptual contemporáneo no es tarea fácil, las autoridades exhiben obra de este tipo en donde la casualidad lo permita, últimamente en edificios históricos con contextos infinitamente diferentes al arte actual. Al convertir al exconvento de San Diego y al antiguo templo de Santa Teresa la Antigua en recintos para albergar este tipo de expresiones artísticas, las autoridades culturales someten a los artistas y museógrafos contemporáneos, a cumplir con la “Ley de monumentos” (la estipula la conservación física de los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX), con todos los problemas que conlleva el presentar este tipo de obras en un edificio histórico, en donde en muchas ocasiones no se puede alterar su estructura.

Para la exhibición de arte conceptual contemporáneo se requiere interactuar con el edificio, modificando su estructura arquitectónica; muchas veces los artistas necesitan espacio para realizar acrobacias y adecuar elementos —para los que se requiere taladrar muros, utilizar luces de colores, pintar y repintar paredes, utilizar fuego o pólvora para pequeñas explosiones, hielo, en fin, todo lo que su creatividad les permita. Estas acciones pueden dañar la estructura de un edificio declarado patrimonio artístico-cultural, y su vez, limita el trabajo creativo del artista plástico.

Respecto a la posibilidad de solicitar a los arquitectos contemporáneos, la creación de museos específicamente diseñados para su arte, en lugar de ocupar recintos antiguos, Tarciso manifestó:

El Centro Nacional de las Artes (CNA) lo intentó en su momento, pero se encontró con muchas limitantes. Hay que aprender de los errores. No creo que sea necesaria una arquitectura específica o especial.

Alguna vez, siendo yo director de X Teresa y trabajando con Ignacio Toscano, junto con un equipo de especialistas, diseñamos lo que sería el nuevo Salón de las Artes Plásticas o Artes Visuales, dentro de los antiguos Estudios Churubusco. Sus grandes galerones ofrecían transformaciones de mil maneras, ahí podrían estar dentro de un mismo espacio: gráfica, pintura, escultura, instalación y hasta arquitectura, sin embargo, este proyecto no llegó a feliz término. Quizás no es necesaria un área cerrada o gigantesca, tal vez funcionaría mejor un espacio totalmente abierto donde se pudiera construir un concepto de museografía que recibiera obra bidimensional, tridimensional, espacial, tecnológica, de instalación, de performance, multimedia, en fin. En este espacio abierto se nos daría la oportunidad de poder pensar de mil formas. Creo que ahí el valor del diseño museológico sería lo importante; pero no hay que partir ni depender de eso, sino de la realidad del arte. No creo que se deba supeditar al espacio, sino más bien el espacio a la expresión artística.

EL EXCONVENTO HOY.



Video instalaciones. Laboratorio Arte Alameda (2009)

El arquitecto Carlos Flores Marini declaró en un artículo publicado en el Periódico *HUMANIDADES* del 22 de marzo 2000, que no se encontraba justificación para que a la antigua Iglesia de San Diego, se le diera el mismo enfoque que a Santa Teresa la Antigua. “Entendemos que la ciudad necesita cada día una mayor diversificación cultural, para ello están, entre otros, los varios edificios que sirvieron de subestaciones eléctricas del servicio de tranvías o hasta el Claustro de la Merced, que sigue abandonado; pero insistimos en no cambiarle la vocación a un espacio digno, cuya finalidad era la más idónea. Sabemos que no hay marcha atrás, creemos que fue un error. El tiempo dirá”.

Han transcurrido 10 años, desde que Flores Marini escribiera en su artículo la frase “el tiempo lo dirá”. En el reportaje *San Diego Sacrificado*, publicado en febrero de 2009 en la revista *Proceso*, la periodista Judith Amador Tello, recuerda que en este decenio transcurrido, el extemplo de San Diego de Alcalá ha presentado un proceso claro de deterioro. El texto describe:

Desde su pequeño atrio puede apreciarse cómo la fachada y las paredes laterales que lo rodean, pintadas de amarillo, no han recibido enmiendas hace tiempo y la flora nociva ha encontrado acomodo en sus rincones.

En el interior, las paredes fueron pintadas de negro para su anterior colectiva *Sinergia*, y ahora han sido repintadas de blanco para las videoinstalaciones de Mariana Abramovic, pero hay trabajadores que afirman que con cada exposición el color cambia 'a capricho'. Dan testimonio de ello las manchas de colores en la duela del piso, las columnas y los detalles cantera.

Las ventanas de sus cúpulas se cubrieron para no permitir el paso de la luz natural, por lo cual es prácticamente imposible advertir la pintura mural en lo alto de su capilla.

Las capas de pintura en sus muros han formado rugosidades, aunque se advierten, en algunos puntos, improvisados remiendos en el aplanado, humedades y otros desperfectos.

Tania Aedo, actual directora del LAA, declara en el reportaje citado que existe un peritaje del INAH, del cual "no puede revelar el resultado sin autorización de los institutos"; pero aseguró que en proyectos futuros, ya no requieren pintar las paredes. En el mismo documento, el arquitecto Sergio Zaldivar consideró que el extemplo de San Diego, no es el mejor espacio para el laboratorio. "El monumento es portador de un mensaje cultural y debe considerarse la manera de exponerlo así a la comunidad. Aunque hay obras buenas en el arte contemporáneo, son incompatibles con la calidad de un monumento como San Diego".

Con el fin de corroborar lo expuesto, en la revista *Proceso* se realizó una visita al LAA el martes 14 de julio de 2009. Al entrar sólo se puede apreciar oscuridad, pantallas proyectando diversos videos y sillas vacías enfrente de las mismas. Algunos jóvenes entran, se sientan un par de minutos frente a cada pantalla y luego abandonan el lugar. Se contactó a parte del personal del museo, quienes aseguraron que las paredes permanecían pintadas de negro y rojo hasta hace un par de meses, posteriormente se ordenó pintar todo de blanco y sólo una sala permanece pintada de negro. Relatan que desde hace 10 años, el mural de Federico Cantú (1959) se encuentra cubierto por una gran mampara blanca, ya que de acuerdo con las autoridades del lugar, éste no corresponde al nuevo concepto



Se nota el deterioro del mural de Cantú, detrás de la mampara, que lo cubre desde hace 10 años.

museográfico del edificio. Detrás de la mampara se denota el deterioro del mural, en el piso se ven pedazos de pared que se han desprendido. De igual forma, aseguran que en alguna ocasión se intentó pintar de blanco la cédula original de construcción de la Capilla de los Dolores, que de data del siglo XVII, bajo el mismo argumento de inadecuación museográfica, pero los trabajadores (que cabe señalar, laboran en el recinto desde que fungía como Pinacoteca Virreinal) se opusieron y lograron preservarla. (Anexo 6)



Cédula original de construcción de la Capilla de los Dolores (Siglo XVII).

En su momento, Raymundo Alva, especialista en órdenes religiosas, manifestó su postura en torno a la situación actual del exconvento de San Diego:

Es una lástima que no se pueda conservar más ese edificio por los atisbos que hay. El barroco fue su momento de mayor esplendor. Creo que todavía puede ser un buen ejemplo de lo que podría ser el barroco austero muy apegado al ideario de la orden, pero que desafortunadamente cae, como otros conventos, dentro de la picota de la Reforma.

El concepto sobre el arte moderno es bueno. También es bueno que se recupere un espacio para uso comunitario, pero al mismo tiempo es una falta de respeto al inmueble, igual que como ocurrió con el convento de Santa Teresa la Antigua, en donde por más que se intente conciliar un inmueble de origen novohispano con las exposiciones modernas siempre le daremos una afectación que no amerita el inmueble y que es una falta de respeto. Realmente el uso que se le da en este momento al exconvento de San Diego no creo que sea el más adecuado.

Guillermo Tovar de Teresa, especialista en arte novohispano, externó —en una entrevista telefónica para esta investigación, realizada en marzo de 2009— su opinión acerca del estado actual del exconvento de San Diego:

El Laboratorio Arte Alameda es muy buen proyecto y muy conveniente para la ciudad, pero no en ese edificio. Deberían de ponerse de acuerdo con las autoridades del gobierno de la ciudad, con la Secretaría de Cultura y de Fideicomiso del Centro Histórico, para buscar otro edificio destinado para ello. Debe existir la obligación de restituir en su integridad lo que fue la Pinacoteca de San Diego y buscar otro edificio más adecuado para el Laboratorio Arte Alameda, porque el edificio mismo está sufriendo daños, a partir de ese uso inadecuado.

EL ACERVO DE LA PINACOTECA DISPERSO.

En la nota *El caso de la Pinacoteca Virreinal*, publicada en la revista *Proceso* del 22 de febrero de 2009, la periodista Judith Amador Tello denunció que:

Desde hace más de tres años, una parte del acervo de lo que fuera la Pinacoteca Virreinal ahora se encuentra en el Museo del Virreinato de San Luis Potosí (abierto sin contar con acervo propio), donde aún se exhibe como parte de un préstamo intemporal.

Paradójicamente, las condiciones de exhibición del recinto potosino realmente han causado daños en las obras y algunas de ellas han tenido que ser devueltas para su restauración.

A su vez, el extemplo dieguino, cuya construcción se inició en el siglo XVI, ha sufrido también con el cambio de vocación. Ha sido alterado a las exigencias del laboratorio. Si bien no arquitectónicamente, sus muros se pintan al color que la exposición en turno requiera, sin cuidado a la cantera y sin considerar que con ello no se aprecien sus elementos decorativos originales.

Amador relata la conversación telefónica que sostuvo con la arquitecta María Concepción Nava Muñiz, directora general de Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí, quien le indicó que son 24 las obras que exhibe el Museo de Virreinato de San Luis Potosí —ubicado en el exconvento del Carmen, Villerías #115, Centro Histórico, San Luis Potosí, SLP— pertenecientes al MUNAL: 22 óleos, una escultura y un sillón.



Foto del Museo del Virreinato de San Luis Potosí, publicada por *Proceso*.

“No sé decir exactamente cuándo —continuó Nava Muñiz— porque estaba otro director, pero están como desde el segundo año del museo. Vamos para seis y la exposición llegó con 38 piezas, el año pasado teníamos 29 y se requirieron cinco para una exposición. Ahorita nada más tenemos 22 cuadros”.

“El MUNAL envía cada año una restauradora a dictaminar el conjunto. Y en el propio Museo del Virreinato se hace diariamente el registro de la humedad y la temperatura. Niega que alguna esté expuesta a malas condiciones. El tiempo del préstamo es ‘indefinido’. Pero el MUNAL requiere una obra, avisan con tiempo y se entregan. Las piezas tienen su seguro de obra y tenemos un convenio en el cual nos responsabilizan de la conservación del mueble o de la obra de arte. El contrato está indefinido, aunque se renueva anualmente”.

De acuerdo con la información referida por Amador Tello, la subdirectora de Curaduría del MUNAL, Dafne Cruz, reiteró la existencia de un contrato de comodato que ampara el préstamo de las obras, pero a diferencia de Nava Muñiz, admitió que las obras se han dañado. “Una persona del museo dictamina esas piezas, revisa año con año su estado de conservación. Y cada año hemos encontrado que se han dañado y las hemos regresado poco a poco. Entre el año pasado y el antepasado han vuelto 10 obras en total. No todas, porque no queremos dejar ‘desprotegido’ al Museo del Virreinato. El MUNAL tiene, como parte de sus políticas, exhibir obras en diversos estados del país para dar a conocer su acervo. Pero son exposiciones temporales que van rotándose por diversas ciudades. La de San Luis Potosí es la única que ha permanecido en el mismo sitio por tanto tiempo”. De igual modo informó a ese medio que se le ha propuesto al recinto potosino cambiar las obras, pero hasta el momento no han respondido.

Al cuestionarle si era verdad que las piezas sufrieron deterioro en el museo de San Luis Potosí, la funcionaria declaró que sí se deterioraron, pero a causa del tiempo; a lo que la periodista refutó: “los especialistas no han hablado del tiempo, sino de que el museo en San Luis Potosí no tiene las mejores condiciones de exhibición y conservación. El mismo investigador Jaime Cuadriello y varios curadores se opusieron a la salida de las obras”. Al respecto, Dafne Cruz confesó lo siguiente: “sí, claro que se opusieron, pero también son compromisos entre las instituciones que de pronto los curadores no entienden, son políticos”.

Para la realización del presente reportaje también se solicitó una entrevista con Miguel Fernández Félix, Director del MUNAL, pero quien dio respuesta fue la subdirectora técnica del mismo recinto, Sara Baz. En dicha entrevista, efectuada el 31 de marzo de 2009 en las oficinas del MUNAL, la historiadora del arte afirmó: “A raíz de la publicación de *Proceso*, me enteré que esto llevaba año y medio en préstamo. Ya regresaron parte de la colección, parece que la mayor parte, pero no está aquí en el museo porque tuvo que ser evaluada por el presunto deterioro. No sé hasta qué grado fue un deterioro real, están en el Centro Nacional de Restauración del Patrimonio Artístico, es decir, el centro que se encarga de evaluar y dictaminar el estado de conservación y, en su caso, restaurar las obras del INBA. Están ahí todavía. Me parece que una parte muy pequeña de la colección sigue en el museo de San Luis. No sé el número de piezas, pero no fueron muchas, no pasaban de treinta”.

¿Cuáles son estas obras? ¿Ya están en proceso de restauración?

—No lo sé con precisión, desconozco el dato; pero lo tienen en curaduría, nada más es cuestión de pedirles el guión de lo que se fue y cómo se armó ese comodato temporal, para saber cuántas y cuáles piezas fueron. Le puedo pedir un reporte a curaduría sobre las que tuvieron deterioro y te hago llegar los datos.

¿El MUNAL tiene la facultad de prestar pinturas de este acervo, a diversos museos del interior de la República?

—No, y menos después de la experiencia de San Luis. Esperamos que salgan de restauración y se reintegren al acervo y ya. Cuando piden una o dos obras

como parte de un préstamo temporal, para una exposición que va a durar 3 ó 4 meses, generalmente se evalúa, se dictamina y se presta sin ningún problema, pero ya no un gran número de piezas como un comodato temporal.

¿Cuántas piezas de este acervo se exhiben actualmente en el MUNAL?

—Todas las grandes, para ello se habilitaron las salas del segundo piso. La obra más pequeña está en bodega, en tránsito, y parte de ella se fue a San Luis Potosí al Museo de Arte Virreinal. Son más o menos ocho salas dedicadas a esto. No están montadas todas, debe haber entre 65 y 70 obras expuestas.

¿Tienen algún proyecto a mediano o largo plazo, de mostrar piezas de este acervo en alguna exposición temporal o permanente? Y de ser así, ¿qué piezas están contempladas?

—Sí, pero no sabemos con seguridad porque todavía no están hechos los guiones. Hay algunas piezas que formarán parte del recorrido de Octavio Paz, por ejemplo. Van a formar parte del recorrido histórico-artístico del museo y también complementarán el guión de Paz. Comúnmente recurrimos a ese acervo, cuando hacemos exposiciones que revisan nuestra colección frente a otra, como en el caso de una exposición del año pasado que fue *La carne y el color*, recurrimos justo a nuestro acervo virreinal para plantear un diálogo.

¿Ustedes tienen el guión museográfico de la exposición permanente?

—No, así como guión no. Tiene que haber un documento, pero se montó en MUNAL 2000 y así que haya algo escrito, en las memorias históricas del museo yo creo que sí.

¿El MUNAL permite a los investigadores especialistas en pintura virreinal tener acceso a este acervo en bodegas? Y de ser así, ¿qué afluencia tienen?

—Sí y la afluencia es casi nula. Existe un Departamento de Estudio del Acervo, que depende del área de curaduría de la subdirección; una de sus actividades primordiales es dar atención a toda solicitud sobre cualquier pieza que pertenezca a nuestra colección. Se tiene el registro de inventario, se tiene fichas a cerca de lo que se ha investigado sobre determinadas piezas y eso está abierto al público, previa cita desde luego, porque es información hasta cierto punto reservada.

Al finalizar la entrevista, Sara Baz aseveró que el problema suscitado con el museo de San Luis Potosí, en realidad no fue concebido durante su administración, ya que se gestionó antes de 2007, cuando Roxana Velázquez Martínez del Campo era directora del MUNAL. “Cuando yo me integré sabía que existían obras en comodato en San Luis y que habían tardado en regresar a pesar de que nosotros habíamos insistido en el regreso, porque ellos carecían y carecen hasta la fecha de fondos para embalaje y enviar las obras de envuelta, es decir, aseguramiento y embalaje. Entonces tenemos la información en curaduría, por supuesto que aquí se propuso el guión y puedo hacértelo llegar”.

Al día siguiente de la entrevista, Sara Baz notificó vía electrónica que no estaba facultada para proporcionar la información que acordó. Me remitió al Instituto Federal de Acceso a la Información Pública (IFAI) y este organismo me canalizó

a otras dependencias, mismas que solicitaron acudiera al (INBA). Hasta el cierre de esta investigación, el 17 de junio de 2009, ninguna institución había proporcionado la información requerida.

Una fuente confidencial, proporcionó a esta investigación periodística la lista de las obras pertenecientes al acervo de lo que fuera la Pinacoteca Virreinal, que fueron proporcionadas en calidad de préstamo al Museo del Virreinato en San Luis Potosí. (Anexo 7)

LA VOZ DE LOS ESPECIALISTAS EN TORNO AL CASO PINACOTECA VIRREINAL.

Durante los acontecimientos que enmarcan esta investigación, diversas comunidades —culturales, sociales y académicas— externaron su postura en torno al cierre de la Pinacoteca Virreinal, el destino de su acervo y del inmueble que la albergaba. A diez años de distancia, diversos especialistas en el estudio del arte virreinal, nos dan su opinión acerca del desenlace del museo y las repercusiones que de él derivaron.

En primera instancia, se contactó a Guillermo Tovar de Teresa, considerado uno de los especialistas más importante en temas de arte novohispano, quien considera al acervo de la Pinacoteca Virreinal, como “la mejor colección de pintura novohispana de México”. Calificó de “salvajada” el cierre de la Pinacoteca Virreinal y el traslado de su acervo. Al externar su opinión, respecto al hecho de que parte de este acervo se trasladara al Museo del Virreinato de San Luis Potosí, afirmó: “Es una arbitrariedad, un acto de estupidez y además de ilegal, porque el acervo estaba constituido como conjunto. La institución encargada de proteger ese conjunto lo desbarató para exponerlo a su destrucción o deterioro”.

Al preguntarle si ha tenido acceso a las bodegas del MUNAL para ver el estado de la obra por su calidad de investigador, respondió: “Nunca, porque esa es la situación de las bodegas de este país. Todo está en bodegas, secuestrado por instituciones. Tenemos que entrar a una etapa nueva en donde lo que tengamos sea mostrado al público, se socialice, se dé a conocer y no se quede en bodegas inaccesibles para cualquier usuario”.

En concordancia con Tovar de Teresa, la pintora e historiadora de Arte, Myrna Soto, al cuestionarle si fue acertada la decisión de ceder en comodato el acervo de la Pinacoteca al MUNAL, manifestó: “Toda dispersión de una colección de pintura es un hecho lamentable que no sólo afecta a quienes estudiamos ese campo, sino al público en general y, más aún, cuando un museo como fue el caso de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, que acogía parte significativa del acervo de nuestra pintura novohispana, no sólo pierde su colección, sino que cambia de funciones convirtiéndose en el Laboratorio Arte Alameda. Creo que fue una decisión muy desacertada, puesto que el templo de San Diego tenía un interés cultural *per se* ¿qué mejor contexto para exhibir arte virreinal que un edificio religioso que se remonta al siglo XVI? Si en ese entonces —hace diez años—, un grupo de académicos consideró que el inmueble no tenía las condiciones necesarias (por humedad, etc.) para albergar

esa valiosa colección, ¿por qué no plantearon el desalojo de la colección como una medida provisional en tanto se adecuara el inmueble?”

Aseguró estar en desacuerdo con el traslado de parte del acervo al Museo del Virreinato de San Luis Potosí, a lo refirió: “Al parecer este museo no reúne las condiciones necesarias para su adecuada conservación. Esto último no lo he podido constatar personalmente, pero basta que así lo considere alguien tan notable como el historiador Guillermo Tovar de Teresa, a quien le debemos — entre otras cosas— su labor de rescate de obras arquitectónicas, pictóricas y documentales de nuestro pasado colonial, para ponernos en alerta de lo que está pasando. Deseo sinceramente que la extrema diligencia que mostró tener, el grupo de especialistas al apoyar el traslado del acervo de la Pinacoteca Virreinal de San Diego al MUNAL —aduciendo razones de riesgo en su conservación—, ahora se manifieste con igual vigor para rescatar las obras de esa misma colección que al parecer están en peligro”.

Por último, Myrna Soto, aseveró que el acervo de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, tenía un enorme interés para los académicos dedicados a ese campo de estudio, de hecho relata que al elaborar su libro *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*, donde analiza las aportaciones del pintor José de Ibarra, pudo estudiar algunas obras de Ibarra, o atribuidas a él, que en su momento pertenecieron a la colección de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, entre las que destaca el autorretrato del pintor cuya atribución ha sido un tanto polémica.

Al especialista en órdenes religiosas, Raymundo Alva, también se le preguntó si la dispersión del acervo de la Pinacoteca Virreinal, le repercutía como investigador y a quién más podría afectar, a lo que respondió: “Sí me repercute, porque es necesario contar con un espacio para exhibir esta obra y que esté al alcance del público. Eso también tiene que ver con la conservación y restauración de la obra. Nos hemos dado cuenta que la obra guardada en almacén sufre mayor deterioro que la que se expone, más allá inclusive del vandalismo que sufre la obra expuesta”.

Con referencia a la situación de la obra expuesta en San Luis Potosí, Alva apuntó: “Está bien que la obra se haya puesto a disposición de un museo del interior del país, es necesario —si tienen el espacio— que se haga, el problema es la exposición. ¿Qué vamos a mostrar? ¿Cómo lo vamos a mostrar? ¿Qué condiciones tiene el inmueble para mostrarlo? Y es ahí a donde nos falla a los museógrafos, porque muchas veces no consideramos las condiciones climáticas de la región o las características propias del inmueble. Además, cometemos el error de fomentarlo. Está bien que se encuentre en San Luis, pero el asunto es: ¿Se está conservando bien? ¿La cantidad de especialistas que tiene el museo en San Luis es el necesario? Porque la mayoría de los historiadores y restauradores, nos concentramos en el Distrito Federal y encontrar uno en el interior del país es complicado. En estados de la República como San Luis Potosí, la vida es difícil, las condiciones climáticas son desfavorables para la obra. Creo que está bien que se descentralice el aspecto de conservación y exposición de obra, pero habría que manejarlo con mucho cuidado”.

Por su parte, Martha Fernández, especialista en el estudio del arte y la arquitectura virreinal de México, recordó que las obras virreinales son testimonios de las costumbres y creencias del México de aquel tiempo: filosofía, religiosidad, censura, pensamiento, etcétera. “No olvidemos que fue durante el virreinato cuando surgió el mestizaje étnico y cultural del cual procedemos los mexicanos. Desde el punto de vista estrictamente artístico, esas obras, concretamente las pictóricas, nos muestran las preferencias de aquel tiempo, las técnicas favoritas, los temas que gustaban tener en sus iglesias y en sus casas; las advocaciones que se desarrollaron en aquel momento, la maestría de sus artistas y también sus carencias, a veces también sus modelos, etcétera. Las obras que conformaron el acervo de la Pinacoteca Virreinal son muy significativas en todos esos aspectos, por conjuntar obras de los artistas más importantes y representativos de la Nueva España”.

El hecho que el acervo de la Pinacoteca se encuentre disperso, (una pequeña parte expuesto y el resto en bodegas), como investigadora —aseguró— le dificulta la localización, fotografía y análisis de las obras. “Como mexicana, siempre resulta lamentable que se dispersen las colecciones porque se pierde la visión de conjunto y se da lugar al deterioro de cada obra, e incluso, a su desaparición”.

Al cuestionarle si fue acertada la decisión de ceder en comodato el acervo de la Pinacoteca al MUNAL, y que éste a su vez, trasladara parte del mismo al Museo del Virreinato de San Luis Potosí, Fernández dijo: “Tiene sus ventajas y desventajas. Obviamente, también en otras ciudades de la República necesitan tener y exhibir colecciones importantes, pero como dije antes, se pierde la visión de conjunto y no es recomendable deshacer una colección para formar otras. Si en realidad el Museo de San Luis Potosí no reúne las condiciones y no se pretende que las tenga aportando tecnología para ello, pues obviamente la decisión no puede ser acertada”.

En contraste, Clara Bargellini Cioni, especialista en historia del arte, aseguró que la dispersión del acervo de la Pinacoteca Virreinal no le afecta en mucho en su trabajo de investigación, porque hay muy buenos catálogos impresos de la colección y una bodega ejemplar, donde se pueden estudiar las obras sin problemas. Sin embargo, reconoció que quien pudiera verse afectado es el público general en cuanto que no ven más obras, “aunque esto se corrige un poco cuando se hacen exposiciones especiales en el MUNAL que a veces incluyen alguna de las obras no expuestas”.

Igualmente se le cuestionó respecto si fue atinada la determinación de conceder en comodato el acervo de la Pinacoteca al MUNAL, y que éste, a su vez, enviara parte del mismo al Museo del Virreinato de San Luis Potosí, el cual se teme no cuenta con las condiciones necesarias para su adecuada conservación y exposición, a lo que contestó: “Hay que dividir la pregunta. Sí creo que fue acertado el traslado desde la Pinacoteca al MUNAL, porque el MUNAL tenía y tiene mejores condiciones. No fue acertado el traslado a San Luis Potosí donde las condiciones no son tan buenas”.

Es importante señalar, que a todos los especialistas se les preguntó si tenían acceso a las del MUNAL para realizar sus investigaciones y Bargellini fue la única que afirmó, que sí tiene acceso sin restricción a ellas.

La también historiadora del arte, María del Consuelo Maquívar, concuerda con la postura de Bargellini respecto a que considera acertada la decisión de trasladar el acervo de la Pinacoteca al MUNAL. Aseguró que había estado mal expuesto en la Pinacoteca, sin luz adecuada, sin darle la relevancia que tiene mediante un guión adecuado. “Concentrar estas pinturas en el espacio idóneo, con la museografía adecuada y con la investigación que les ha dado su justo valor, a mi juicio fue una correcta solución”.

Además Maquívar argumentó que fue siempre un problema “nunca resuelto”, que se tuvieran dos espacios bajo el control oficial de dos dependencias, el INAH y el INBA, para la exhibición de pintura novohispana: el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán y la Pinacoteca en cuestión. El hecho de que dos instituciones manejaran los acervos, propició que la exhibición y el tratamiento de las obras se hicieran bajo criterios diversos.

De acuerdo con la exdirectora del Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, la situación se agravó debido a que la última dirección que tuvo la Pinacoteca, que duró muchos años, se caracterizó por su “ineficiencia”. Aseguró que “nunca hubo realmente un proyecto de museo y, mucho menos, un proyecto museográfico”, que el tratamiento que se daba a las pinturas era por demás “casero” y nada profesional; y que en realidad se manejó bajo el criterio “personal” de la directora. “Si bien es cierto que el recinto se ocupaba para conciertos, conferencias y diplomados, que por cierto tenían mucho público, dada la ubicación tan céntrica del museo, la directora del mismo nunca se preocupó por contar con el personal adecuado, para cubrir las diversas funciones obligatorias de un museo institucional”.

La creación de la Pinacoteca Virreinal devino, en su momento, de una política de estado instrumentada por Adolfo López Mateos. Al ser parte de una estructura institucional, su cierre requirió fundamentarse en la legislación. Boly Cottom, especialista en aspectos del patrimonio arqueológico y su legislación en México, apuntó que la creación de un museo es resultado de una disposición normativa; en ese sentido, una vez que se establece la creación de una serie de organismos de este tipo, pasan a formar parte de la organización institucional. “Al ser resultado de una disposición legal, cuando se alteren, modifiquen o desaparezcan, tiene que ser suficientemente fundado y motivado, es decir, que está fundado en la legislación y se cumple con lo que dispone la ley”.

De acuerdo con el jurista no se requiere de un decreto para la instauración de un museo o espacio de este tipo, pero sí de un acuerdo que dé cuenta de ello: “en el caso de los museos o de estas instituciones de cultura, difícilmente se fundan o se crean por decreto. A lo mucho es que pueda haber un acuerdo, que en este caso sería con la Secretaría de Educación Pública. Es distinto al caso de las zonas de monumentos históricos o arqueológicos o artísticos, ya

que tiene que haber una declaratoria y estas se expiden mediante decreto presidencial, que es un decreto administrativo.

Al cuestionarle si existe alguna ley que proteja la conservación de un museo, Cottom enfatizó que en estricto sentido, en nuestro sistema jurídico, las instituciones como tales, no tienen ningún tipo de declaratoria. Más bien lo que esta protegido es el contenido. “En el caso de la Pinacoteca estamos hablando de monumentos históricos. En esa circunstancia, lo que la ley protege son los bienes, si se trata de murales o pinturas adheridas a un inmueble, esto es lo que protege la ley. Pero el museo como tal no tiene una protección. En términos legales, un museo puede desaparecer en cualquier momento y ser sustituido por otro, si es que fuera el caso, o simplemente desaparecer”.

De igual forma, se le preguntó al especialista bajo qué criterios legales se tomó la decisión de cerrar la Pinacoteca Virreinal y si al llevarlo a cabo se respetó el artículo 14 de la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, el cual señala que: el cambio de destino de inmuebles de propiedad federal declarados monumentos arqueológicos, históricos o artísticos, deberá hacerse por decreto que expedirá el Ejecutivo Federal, por conducto de la Secretaría del Patrimonio Nacional, la que atenderá el dictamen de la Secretaría de Educación Pública. A lo que respondió: “Creo que ni siquiera se tomó en cuenta esta disposición legal. En el artículo 14, respecto al cambio de estilo, tiene que haber un procedimiento. Hasta donde yo sé, no hay nada escrito al respecto; sólo existe la disposición normativa legal, la disposición general. Supongo que se inventarán un procedimiento, de tal manera que se cumpla con el artículo 14. En el caso de la Pinacoteca, creo que ni siquiera lo conocían o lo tomaron en cuenta. Lo que sucedió ahí, desde mi punto de vista, fue una vil arbitrariedad amparada en una razón quimérica”.

Uno de los errores más graves —agregó Cottom—, fue que el consejo que discutió, decidió y aprobó esto, se atribuyó funciones que no le corresponden, porque un consejo es simple y sencillamente para opinar, para dar consejo, no para decidir. Quien decide es el responsable legal de la institución. El consejo emite una opinión y es el director el que decide si hace o no se hace, pero tiene el deber moral, ético, de consultar más gente, debe tener un abanico de opiniones sobre el escritorio para decidir.

De igual forma señaló que, el hecho que se le dé diferente ubicación a una colección que contaba con un catálogo publicado, sí puede tener consecuencias. Por un lado, se desbarata todo un proyecto que correspondía a un ideal y, por el otro, al no haber control de esos bienes, se corre el riesgo de que se pierdan o destruyan.

Cottom finalizó: “Lo que nos compete como sociedad para cambiar esta situación actual del patrimonio nacional, es denunciar en los órganos destinados para la preservación del tesoro artístico que estatutariamente tienen el deber de actuar, esas son herramientas o instrumentos del propio sistema, que no se usan, y que tenemos que aprender a usar. Se deben utilizar para este fin los recursos de amparo, las denuncias de hechos, las denuncias penales, las denuncias administrativas, en fin. Lo cierto es que, eso de que la

sociedad debe comprometerse, es algo todavía verdaderamente utópico, porque mientras no iniciemos un proceso sistemático de educación, en términos estructurales oficiales, esto no va a cambiar”.

CONCLUSIONES.

El aporte de esta investigación periodística reside en plasmar la historia de la que fuera la Pinacoteca Virreinal, desde los orígenes de la Orden Religiosa de San Diego de Alcalá en España en el siglo XV —su llegada a la Nueva España en el siglo XVI, época trascendente, regida por la religiosidad que se veía reflejada en sus manifestaciones artísticas, entre ellas la pintura—, hasta el cierre oficial de la Pinacoteca Virreinal. Rememora las dos persecuciones religiosas que se vivieron en México y las repercusiones que éstas trajeron, a la orden de San Diego. Por supuesto hasta llegar a la creación de la Pinacoteca en la década de 1960. Asimismo, se analizan y exponen los factores que, a inicios de 2000, determinaron el cierre del museo y el traslado de su acervo al Museo Nacional de Arte; así como el cambio de vocación museográfica del exconvento San Diego, posteriormente denominado Laboratorio Arte Alameda. Por último, ofrece el panorama actual del estado de conservación del acervo —una parte se encuentra en el Museo del Virreinato de San Luis, otra es exhibida en el MUNAL y la restante se presume se encuentra en bodegas— del inmueble.

Se recaudaron y expusieron entrevistas, material hemerográfico, literario y fotográfico, así como documentos oficiales, entre otros, que permitieron narrar una historia sistemática, respetando la cronología, con el fin de conocer el entorno histórico, social, cultural y político, en que se fueron desarrollando los hechos. Se recurrió a instancias gubernamentales como el Consejo Nacional Para la Cultura y la Artes (CONACULTA), la Secretaría de Educación Pública (SEP), el Instituto Nacional para las Bellas Artes (INBA), a través de Instituto Federal de Acceso a la Información Pública (IFAI), con el fin de localizar dos documentos clave: el decreto de creación y el de cierre de la Pinacoteca Virreinal.

De igual forma, se solicitó a dichas instancias, el guión de exposición del Museo Nacional de Arte, para saber a cabalidad cuántas y cuáles son las obras, que formaran parte del acervo de la que fuera la Pinacoteca Virreinal que están montadas en sus muros, así como el estado de conservación y localización del resto de la colección, información que no fue aportada a este trabajo periodístico hasta el día de su cierre, el 17 de junio de 2009. Dado que estas instancias gubernamentales, no proporcionaron dichos documentos, y sumando que en la búsqueda realizada en el Archivo General de la Nación y en el fondo reservado del Instituto de Investigaciones Jurídicas —instancias donde se encuentra el Diario Oficial de la Federación— tampoco fueron localizados, queda sentada la inexistencia de un decreto presidencial o cualquier documento oficial, que estipulara la creación de la Pinacoteca Virreinal.

Aunque la Pinacoteca Virreinal surgió como parte del proyecto de museos, ideado por las instancias culturales de la administración del presidente Adolfo López Mateos, la ausencia de documentación federal facilitó el cierre del museo —no fue proporcionado, ni localizado, un decreto presidencial o documento oficial que

estableciera puntal y legalmente las razones que sustentaran la determinación del cierre de la Pinacoteca Virreinal— y el traslado de su acervo al MUNAL.

A decir del especialista en legislación de la cultura, Bolfy Cottom, el hecho que no se localizaran dichos documentos se atribuye, primeramente, a que la creación de un museo o de una institución cultural no se funda por decreto. A lo mucho, pueda existir un acuerdo que dé cuenta de la instauración del mismo.

Cottom aseveró que no existe ninguna ley que proteja la conservación de un museo como tal, más bien lo que se protege es el contenido. El exconvento de San Diego es un monumento histórico, en esa circunstancia, la ley lo protege por ser un bien mueble o inmueble. Si el inmueble contiene murales o pinturas adheridas a sus muros, a éstas, también la ley las protege. Pero el museo como tal no tiene una protección. “De tal manera que en estricto sentido, en términos legales, un museo puede desaparecer en cualquier momento y ser sustituido por otro si es que fuera el caso o simplemente desaparecer”, como sucedió con la Pinacoteca Virreinal.

El investigador de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, calificó de “vil arbitrariedad” la decisión de cerrar la Pinacoteca Virreinal. Enfatizó que cuando se toma una decisión tan “arbitraria” como la que se tomó con la Pinacoteca Virreinal, el futuro que ahora es presente de destrucción, de abandono, de haber desmembrado toda esa colección, nos llama al “infortunio”.

Con base en lo expuesto en esta investigación, no existe justificación legal alguna que sustente la determinación de cerrar la Pinacoteca Virreinal ni de trasladar su acervo al MUNAL, lo que crea un conflicto jurídico para el INBA.

Uno de los motivos principales que fueron expuestos por los especialistas y autoridades del INBA y el MUNAL, para determinar el cierre de la Pinacoteca Virreinal, era que el exconvento de San Diego sufría de graves problemas de humedad, lo que le imposibilitaba seguir resguardado el acervo de pintura virreinal que lo conformaba. Sin embargo, los arquitectos Sergio Zaldivar Guerra, Edmundo Zamudio Mayer, Carlos Flores Marini y el Ingeniero Enrique Domínguez Meneses, consideraron que el edificio, dado su historia y transcurrir de los años, efectivamente contaba con humedades, pero que éstas eran endémicas de la Ciudad de México, las mismas que podría presentar cualquier edificio del Centro Histórico, pero que gracias a los trabajos de restauración realizados a la edificación en años anteriores, el inmueble podía seguir resguardando el acervo de pintura colonial y fungiendo como museo especializado en el periodo.

En esta última década, el exconvento de San Diego, rebautizado como Laboratorio Arte Alameda (LAA), ha operado como foro para exposición de arte conceptual contemporáneo y ha sufrido alteraciones que fueron expuestas por la revista *Proceso*. De acuerdo con la publicación, el exconvento de San Diego presenta un serio deterioro: las ventanas de las cúpulas de la edificación se cubrieron para no permitir el paso de la luz natural, los muros han formado

rugosidades que denotan las capas de pintura que los cubren y la humedad se ha intensificado, dado que ya no cuenta con los reguladores de ambiente adecuados, entre otras muestras de detrimento, lo cual fue constatado y plasmado en este reportaje.

El arquitecto Sergio Zaldivar y el especialista en arte novohispano Guillermo Tovar de Teresa, concordaron en que el LAA es muy buen proyecto, pero no es el adecuado para el exconvento de San Diego. El mismo Eloy Tarciso, especialista en arte conceptual contemporáneo, señaló que no hay un edificio ideal para exponer arte conceptual, que cualquier espacio puede ser el ideal, aunque reconoció que los espacios más adecuados para poder hacer experimentos más fuertes y profundos, son aquellos que pueden utilizarse de mil formas: golpeados, transgredidos, violados, amados o seducidos. “Tal vez funcionaría mejor un espacio totalmente abierto donde se pudiera construir un concepto de museografía que recibiera obra bidimensional, tridimensional, espacial, tecnológica, de instalación, de performance, multimedia, en fin”.

Tarsicio apuntó que un edificio declarado monumento histórico, por ley, no puede modificarse tan fácilmente. “Tiene que restaurarse y conservarse para las futuras generaciones, de tal manera que lo puedan apreciar y reconocer como una joya arquitectónica, representativa de su época”. A este respecto, el arquitecto Carlos Flores Marini recordó que para este fin existen varios inmuebles que sirvieron de subestaciones eléctricas del servicio de tranvías o edificaciones que siguen en desuso y pueden ser utilizados para este tipo de expresiones artísticas.

Valdría entonces, que estos artistas desarrollaran su proceso creativo sin limitaciones en edificaciones contemporáneas que dejen huella de este periodo para las generaciones futuras, o en su defecto, facilitarles bodegas y edificios inhabilitados o en desuso, que sí existen y pueden ser rehabilitados para darles un uso en provecho del arte y por ende de la población. Una trascendencia digna de una obra arquitectónica refleja la historia de un país y el respeto que éste tiene por sus raíces, por su patrimonio cultural. Los proyectos de reutilización acertados enriquecen, pero los que causan desconcierto o descontento, empobrecen.

Por su parte, Guillermo Tovar de Teresa, exhortó a las autoridades del gobierno de la Ciudad de México, en especial a la Secretaría de Cultura y del Fideicomiso del Centro Histórico, a que busquen otro edificio para el LAA y restituyan en su integridad a la Pinacoteca Virreinal.

Con el fin de comprobar si el cierre de la Pinacoteca Virreinal, así como el traslado de su acervo al MUNAL, fue en beneficio de la comunidad académica y para el público en general, se recurrió a especialistas en el estudio del arte virreinal — Guillermo Tovar de Teresa, Raymundo Alva Zavala, Myrna Soto, Martha Fernández, Clara Bargellini, Consuelo Maquivar y José Rogelio Ruiz Gomar— para conocer su opinión, postura y experiencia respecto al hecho.

Myrna Soto, Martha Fernández, Guillermo Tovar de Teresa y Raymundo Alva Zavala, concordaron en que el cierre de la Pinacoteca y la dispersión del acervo, dificultan la localización de las piezas para su análisis y se pierde la visión de conjunto. En algunos casos, las lleva al deterioro, incluso a la desaparición. También señalaron que por distintas situaciones no han requerido o no han podido acceder a las bodegas del MUNAL, donde se encuentra el que fuera el acervo de la Pinacoteca Virreinal para su estudio. De igual forma señalan que la decisión de cerrar la Pinacoteca y trasladar su acervo al MUNAL no ha sido en su beneficio, ni del público en general.

Los especialistas Clara Bargellini, Consuelo Maquivar y José Rogelio Ruiz Gomar, quienes desde un inicio mostraron su apoyo a la disposición del cierre y traslado, permanecen en su postura, asegurando que ha sido en beneficio, principalmente, de la comunidad académica. De nueva cuenta cabe recordar que, sólo Clara Bargellini mencionó haber tenido acceso a las bodegas del MUNAL para realizar sus investigaciones.

INTERROGANTES SIN RESPUESTA

A 10 años de distancia, esta investigación, las personas que colaboraron en ella, así como lo extraído de las notas publicadas en diversos medios de comunicación, arrojan interrogantes que aún no encuentran respuesta.

A continuación se presenta un listado de estos cuestionamientos irresolutos, que pueden ser pauta para el desarrollo de nuevas investigaciones:

-¿Por qué cerrar un espacio que ya se había consolidado, una fase de nuestro arte virreinal? (Arq. Carlos Flores Marini)

-¿No hay un cierto remordimiento de conciencia en las autoridades y en nuestro medio cultural y artístico, por haber exiliado de este espacio [el exconvento de San Diego], original recinto religioso, a la Pinacoteca Virreinal? (Arq. Manuel González Galván)

-Si los problemas de origen eran de orden de administración, ¿por qué no cambiar el personal de dirección del museo, en lugar de tomar una medida tan radical como el cierre del recinto y el traslado de su acervo?

-¿Por qué no se ocuparon las obras del periodo virreinal que se encuentran en las bodegas del INAH para cristalizar el proyecto MUNAL 2000, en vez de ocupar la obra de un museo establecido y con un catálogo publicado como lo era la Pinacoteca Virreinal?

-¿Por qué no darle oportunidad a las nuevas generaciones de restauradores, historiadores, museógrafos estudiosos de la pintura colonial, de restaurar las obras que se encuentran en bodegas y en su debido momento mostrarlas en diferentes espacios?

-¿Por qué no proporcionarle al Museo del Virreinato de San Luis Potosí, parte de este acervo que ocupa las bodegas del INAH, el cual puede incluir en su guión de exposición permanente con los cuidados adecuados?

-¿Por qué no crear más espacios de exposición de arte conceptual contemporáneo, que cumplan con las necesidades creativas requeridas, en lugar de ocupar recintos con carga histórica que limitan la labor de los artistas plásticos de nuestros tiempos?

—Si la ley sólo protege el contenido de los museos, y cuando se habla de monumentos históricos, en especial cuando se trata de murales o pinturas adheridas a un inmueble, ¿el estado de deterioro del mural de Federico Cantú (1959) adherido a las paredes interiores del exconvento de San Diego podría generar alguna reacción institucional, administrativa o legal?

Cecilia Haupt, quien fuera profesora de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, en su texto “Fraude a los investigadores”, publicado en el periódico *HUMANIDADES*, el 4 de octubre del 2000, reflexionó:

La desaparición de un museo, la fragmentación de una colección de arte, el embodegamiento de porciones importantes de la misma colección, constituye un fraude a los investigadores de la historia del arte, para no decir del daño a los actuales o futuros asistentes a un museo que tenía más de 30 años de existencia, y que agrupaba las obras más representativas de un periodo especialmente significativo de nuestra producción artística, la pintura virreinal.

Puede pensarse que las pinturas de gran formato de la Pinacoteca de San Diego que no puedan exhibirse en el MUNAL, tendrán un destino por demás incierto; o bien se embodegarán (¿Dónde, si el MUNAL NO tiene bodegas?) o se enviarán en “préstamo” a diversas exposiciones, o ¿qué más se les puede ocurrir a los “administradores” de la cultura de este país? ¿Y el investigador? ¿Sabremos algún día dónde quedó cada una de las obras que estaban perfectamente ordenadas, exhibidas y catalogadas? Por supuesto que no, pero.... ¿A quién le importa?

Este trabajo periodístico parte de una pregunta de investigación, que marcó el eje sustancial de análisis: ¿Qué consecuencias tuvo para la comunidad académica especializada en el estudio del arte novohispano, así como para el público en general, el cierre de la Pinacoteca Virreinal y el traslado de su acervo al MUNAL?

Para responder este cuestionamiento, con base en lo expresado por los especialistas y con la información recaudada y citada en este reportaje, se podría concluir que el cierre de la Pinacoteca Virreinal, así como el traslado de su acervo al MUNAL, no fue en beneficio de la comunidad académica especializada en el estudio del arte de ese periodo, ni para el público en general. El acervo ha sido desmembrado, exhibido sólo en una mínima parte y el resto permanece en

bodegas a las que el público interesado no tiene acceso; incluso investigadores del periodo tampoco ingresan y sólo unos cuantos, por su cercanía al museo que las resguarda, tienen acceso sin restricciones. Por tanto, no se tiene certeza del buen estado de conservación de las piezas.

Este reportaje dio cuenta de que existieron muchas contradicciones, irregularidades, omisiones, documentación denegada, extraviada o inexistente, que generaron y siguen generando polémica. Describir la historia de un hecho sienta un precedente, pero deja abiertas muchas directrices e interrogantes. Esta investigación periodística, invita a la reflexión y al análisis de los hechos que envolvieron el cierre de la Pinacoteca Virreinal, el destino y conservación del exconvento de San Diego y del acervo que la conformaron. La pluma está en el tintero para quien le interese enfocarse a temáticas concernientes a la preservación de nuestro patrimonio cultural y desee desarrollar investigaciones más profundas de acuerdo a su campo de estudio. El trabajo de investigación plasmado en estas líneas, tuvo como finalidad el preservar en la memoria histórica la existencia, vida y legado de un gran museo: La Pinacoteca Virreinal.



*CATALOGO DEL ACERVO DE LA PINACOTECA VIRREINAL

1. AGUILERA, JUAN FRANCISCO DE
La Purísima Concepción con Jesuitas
Óleo sobre tela
252 x 420 cm
2. ALCIBAR, JOSE DE
La bendición de la mesa
Óleo sobre tela
223 x 237 cm
3. ALCIBAR, JOSE DE
Ecce Homo
Óleo sobre tela
104.5 x 83.5 cm
MUNAL
4. ALCIBAR, JOSE DE
Retrato del padre Manuel Justo Bolea (1784)
Óleo sobre tela
85 x 64 cm
5. ALCIBAR, JOSE DE
San Luis Gonzaga
Óleo sobre tela
78.2 x 62.7 cm
6. ALCIBAR, JOSE DE
Sor María de la Sangre de Cristo
Óleo sobre tela
193 x 112 cm
LONDRES
7. ANÓNIMO
La adoración de los pastores
Siglo XVII
Acuarela sobre vitela
28 x 21 cm
8. ANÓNIMO
Alegoría de la Virgen del Carmen
Principios del siglo XIX
Óleo sobre lámina de cobre
74.5 x 55.5 cm
MUNAL
9. ANÓNIMO
Ángel
Siglo XVIII
(Escultura en madera)
10. ANÓNIMO
Ángel
Siglo XVIII
(Escultura en madera)
127 x 60 x 43 cm
11. ANÓNIMO
Angelito con un corazón en la mano
Óleo sobre tela
241 x 83 cm
12. ANÓNIMO
Angelito flechando un corazón alado
Óleo sobre tela
246 x 117 cm
13. ANÓNIMO
La Anunciación
Óleo sobre tela
151 x 107
CENCOA-INBA
14. ANÓNIMO
La Anunciación
Óleo sobre tela sobre madera
(divido en 2 partes)
291 x 170 cm
15. ANÓNIMO
Aparición de San José a un grupo de jesuitas
Óleo sobre tela
360 x 325 cm
16. ANÓNIMO
Árbol genealógico de San Basilio
Óleo sobre tela
195.5 x 126.8 cm
MUNAL
17. ANÓNIMO
Arcángel
Óleo sobre tela
290 x 73 cm
18. ANÓNIMO
Arcángel rodeado de querubines
Óleo sobre tela
207 x 340 cm
19. ANÓNIMO
Arcángel San Rafael
Óleo sobre tela
97.8 x 80.7 cm
MUNAL
20. ANÓNIMO
El arcángel San Rafael
Óleo sobre tela
168 x 108 cm
21. ANÓNIMO
La Asunción de la Virgen
Primer Cuarto del siglo XVII
Óleo sobre lámina de cobre
43.5 x 31 cm

22. ANÓNIMO
El bautismo de Cristo
Siglo XVII
Óleo sobre lámina de cobre
62 x 78.5 cm
23. ANÓNIMO
Beneficios de la preciosa sangre
(Padre Eterno, la Virgen y San José)
Óleo sobre tela
150 x 111 cm
MUNAL
24. ANÓNIMO
Bodegón
Primer cuarto del siglo XIX
Óleo sobre tela
89.5 x 122 cm
MUNAL
25. ANÓNIMO
El Buen Pastor
Óleo sobre tela
191 x 119.5 cm
MUNAL
26. ANÓNIMO
La caída de Luzbel
Óleo sobre tela
147 x 100 cm
27. ANÓNIMO
Camino al calvario
Óleo sobre tela
314 x 330 cm
CENCOA-INBA
28. ANÓNIMO
Carta de América
Offset
108 x 156 cm
29. ANÓNIMO
Coronación de la Virgen de Loreto
Óleo sobre tela
200 x 531 cm
30. ANÓNIMO
La coronación de la Virgen del Carmen
Óleo sobre tela
209 x 167 cm
31. ANÓNIMO
Cristo con la cruz a cuestas (o primera caída)
Óleo sobre tela
111 x 167 cm
MUNAL
32. ANÓNIMO
Cristo con San Juan y la Dolorosa
Siglo XVIII
Óleo sobre tela
120 x 79 cm
33. ANÓNIMO
Cristo coronado de espinas
Óleo sobre tela
175 x 124 cm
34. ANÓNIMO
Cristo crucificado
Óleo sobre tela
120 x 79.5 cm
35. ANÓNIMO
Cristo crucificado junto a Dimas y Gestas
Óleo sobre tela
137 x 486 cm
36. ANÓNIMO
Crucifixión
Óleo sobre tela
161 x 117 cm
37. ANÓNIMO
Crucifixión
Óleo sobre tela
188 x 112 cm
38. ANÓNIMO
Cuatro pechinas con los cuatro evangelistas
Óleo sobre tela
39. ANÓNIMO
Descendimiento de Cristo
Óleo sobre tela
178 x 108 cm
CENCOA-INBA
40. ANÓNIMO
Los desposorios de la Virgen
Óleo sobre tela
191 x 144 cm
CENCOA-INBA
41. ANÓNIMO
El Divino Pastor y San Cristóbal
Retablo de factura indígena
Primer cuarto del siglo XVIII
Óleo sobre tela con marco integrado
37.5 x 30 cm
42. ANÓNIMO
La Dolorosa
Óleo sobre tela
52 x 42 cm

43. ANÓNIMO
La Dolorosa
Óleo sobre tela sobre masonite
Finales del siglo XVIII
52 x 38 cm
44. ANÓNIMO
La Dolorosa
Óleo sobre tela
79 x 56.7 cm
45. ANÓNIMO
*Doña Magdalena Díaz de Tagle Guerra
Fernández de Castro*
Óleo sobre tela
84 x 62 cm
46. ANÓNIMO
Dos ángeles
Óleo sobre tela
185 x 126 cm
47. ANÓNIMO
Dos religiosas carmelitas (un monje y una monja)
Óleo sobre tela
164 x 110 cm
48. ANÓNIMO
Ecce Homo
Óleo sobre tela
150 x 94 cm
MUNAL
49. ANÓNIMO
El entierro de Cristo
Óleo sobre tela
155 x 518 cm
50. ANÓNIMO
Escena de la vida de Cristo
Óleo sobre tela
186 x 263 cm
51. ANÓNIMO
Éxtasis de Santa Teresa
Óleo sobre tela
214 x 261 cm
52. ANÓNIMO
*Fraile descalzo tocando la frente a un hombre
hincado*
Óleo sobre madera
174 x 95 cm
53. ANÓNIMO
Grupo de monjas carmelitas
Óleo sobre tela
204 x 450 cm
54. ANÓNIMO
Grupo de monjas carmelitas con la Virgen
Comienzos del siglo XIX
Óleo sobre tela
169 x 275 cm
MUNAL
55. ANÓNIMO
La huida a Egipto
Óleo sobre tela
145 cm diámetro
56. ANÓNIMO
Imagen de Jesús Nazareno
Óleo sobre tela
177 x 105 cm
CENCOA- INBA
57. ANÓNIMO
Imposición de la casulla a San Ildefonso
Óleo sobre madera
260 x 196 cm
58. ANÓNIMO
*Jesús en la bendición de la mesa redonda por
ángeles y querubines*
Óleo sobre tela
140 x 190 cm
59. ANÓNIMO
Jesús lavando los pies a los apóstoles
Óleo sobre tela
213 x 249 cm
60. ANÓNIMO
Jesús predicando
Óleo sobre tela
207 x 113 cm
61. ANÓNIMO
*Madre Santísima de la Luz y Santa Ángela de
Bohemia*
Óleo sobre tela
290 x 357 cm
62. ANÓNIMO
La Misa de San Gregorio
Pintura flamenca del primer cuarto del siglo XVI
Óleo sobre tela
40 x 28 cm
63. ANÓNIMO
La Virgen con el Niño y San Agustín
Primer cuarto del siglo XVI
Óleo sobre tela
196 x 181 cm
64. ANÓNIMO
Monje franciscano
Finales del siglo XVII
Óleo sobre tela
98 x 82 cm

65. ANÓNIMO
Nacimiento de San Francisco
Óleo sobre tela
277 x 332 cm
66. ANÓNIMO
Niño desnudo con manto rojo que le cubre la espalda, y cruz
Óleo sobre tela
102 x 82 cm
67. ANÓNIMO
Niño Dios
Escultura en madera
127 x 60 x 43 cm
68. ANÓNIMO
Obispo ante un altar
Óleo sobre tela
165 x 104 cm
69. ANÓNIMO
Obispo escribiendo
Óleo sobre tela
166 x 110 cm
70. ANÓNIMO
Paisaje núm. 2
Tercer cuarto del siglo XVII
Óleo sobre tela
98 x 158 cm
71. ANÓNIMO
Paisaje núm. 3
Tercer cuarto del siglo XVII
Óleo sobre tela
107 x 167.5 cm
72. ANÓNIMO
Personaje con espada flamígera
Óleo sobre tela
153 x 116 cm
73. ANÓNIMO
Personaje recibiendo la eucaristía
Óleo sobre tela
190 x 231 cm
74. ANÓNIMO
Piedad
Primer cuarto del siglo XVIII
Óleo sobre tela
148 x 210 cm
75. ANÓNIMO
Plano de la Ciudad de México
136 x 205 cm
76. ANÓNIMO
Representación de una retablo barroco (escena de la vida de una santa)
Óleo sobre tela
544 x 300 cm
77. ANÓNIMO
La revelación de San José
Óleo sobre tela
190 x 148 cm
78. ANÓNIMO
Revelación a San José
Óleo sobre tela
195 x 146 cm
CENCOA-INBA
79. ANÓNIMO
El rapto de las Sabinas
Óleo sobre tela
169 x 94 cm
80. ANÓNIMO
Retrato de don Ramón Fernández Barrera
Óleo sobre tela
103.6 x 73 cm
MUNAL
81. ANÓNIMO
Retrato de en santo
Óleo sobre tela
169 x 94 cm
82. ANÓNIMO
Retrato de en santo
Óleo sobre tela
136 x 110 cm
83. ANÓNIMO
Retrato del niño Juan Francisco de la Luz Hidalgo
Siglo XVII
Óleo sobre tela
95 x 67 cm
84. ANÓNIMO
La Sagrada Familia con Santa Ana y San Joaquín
Óleo sobre tela
214 x 464 cm
85. ANÓNIMO
Sagrada Familia ante el Creador y el Espíritu Santo
Óleo sobre tela
130 x 208 cm
86. ANÓNIMO
El Sagrado Corazón de Jesús
Óleo sobre tela
98 x 73 cm

87. ANÓNIMO
San Agustín
Óleo sobre tela
165 x 117 cm
CENCOA-INBA
88. ANÓNIMO
San Andrés
Óleo sobre tela
118 x 120 cm
89. ANÓNIMO
San Antonio de Padua
Óleo sobre tela sobre masonite
62 x 43 cm
90. ANÓNIMO
San Cristóbal
Óleo sobre tela
163 x 95 cm
CENCOA-INBA
91. ANÓNIMO
San Felipe Neri
Siglo XVII
Óleo sobre madera
207 x 109 cm
92. ANÓNIMO
San Francisco
Óleo sobre tela
172 x 99 cm
CENCOA-INBA
93. ANÓNIMO
San Francisco de Asís
Óleo sobre lámina
Siglo XVIII
25.5 x 20 cm
94. ANÓNIMO
San Francisco Javier
Siglo XVIII
Óleo sobre tela
43 x 35 cm
95. ANÓNIMO
San Joaquín y la Virgen niña
Óleo sobre tela
199.5 x 84 cm
MUNAL
96. ANÓNIMO
San José y el Niño
Óleo sobre tela sobre masonite
107 x 70 cm
97. ANÓNIMO
San José con el Niño
Óleo sobre tela
149 x 111 cm
SHCP
98. ANÓNIMO
San José y el Niño
Último tercio del siglo XVII
Óleo sobre tela
110 x 82 cm
99. ANÓNIMO
San José y el Niño
Óleo sobre tela
158 x 93 cm
CENCOA-INBA
100. ANÓNIMO
San José y el Niño dormido
Óleo sobre tela con oro sobrepuesto
82 x 54.5 cm
101. ANÓNIMO
San José y la Virgen
Óleo sobre tela
48.5 x 75 cm
102. ANÓNIMO
San José y la Virgen
Óleo sobre tela
(Ovoide)
189 x 149 cm
103. ANÓNIMO
San Juan Evangelista
Pechina
Óleo sobre tela
Siglo XVIII
344 x 330 cm
CENCOA-INBA
104. ANÓNIMO
San Juan Evangelista con estudiantes del colegio de San Ildefonso ante la Virgen
Óleo sobre tela
290 x 240 cm
105. ANÓNIMO
San Juan Nepomuceno
Primer cuarto del siglo XVIII
Óleo sobre tela
51 x 38.5 cm
106. ANÓNIMO
San Lucas Evangelista
Pechina
Óleo sobre tela
Siglo XVIII
344 x 330 cm
CENCOA-INBA
107. ANÓNIMO
San Luis Gonzaga
Óleo sobre tela
165 x 108 cm

108. ANÓNIMO
San Mateo Evangelista
Óleo sobre tela
Siglo XVIII
344 x 330 cm
CENCOA-INBA
109. ANÓNIMO
San Marcos Evangelista
Óleo sobre tela
Siglo XVIII
344 x 330 cm
CENCOA-INBA
110. ANÓNIMO
San Miguel Arcángel
Óleo sobre tela
122 x 94 cm
111. ANÓNIMO
San Miguel Arcángel
Óleo sobre tela sobre masonite
111 x 71 cm
112. ANÓNIMO
San Miguel Arcángel
Óleo sobre tela
179 x 101 cm
CENCOA-INBA
113. ANÓNIMO
San Nicolás de Bari
Tercer tercio del siglo XVIII
Óleo sobre madera
197 x 130 cm
114. ANÓNIMO
San Pedro encadenado y un ángel
Óleo sobre tela
120 x 100 cm
115. ANÓNIMO
San Pedro Nolasco
Óleo sobre tela
143 x 81 cm
116. ANÓNIMO
San Serapio
Óleo sobre tela
327 x 93 cm
117. ANÓNIMO
Santa Catalina de Siena
Óleo sobre tela
54.7 x 43.7 cm
118. ANÓNIMO
Santa Catalina, San Bernardo y Santa Bárbara
Óleo sobre tela
157 x 280 cm
119. ANÓNIMO
Santa con dos ángeles y un querubín
Óleo sobre tela
214 x 261 cm
120. ANÓNIMO
Santa Demetriadés y San Elías Profeta
Óleo sobre tela
327 x 107 cm
121. ANÓNIMO
Santa Feronia, Victoria, Angelina y Eufrosina
Óleo sobre tela
320 x 150 cm
122. ANÓNIMO
Santa Rosa de Lima
Primer cuarto del siglo XVIII
Óleo sobre tela
(posible fragmento)
46 x 33 cm
123. ANÓNIMO
Santísima Trinidad
Óleo sobre tela
142 x 97 cm
CENCOA-INBA
124. ANÓNIMO
La Santísima Trinidad
Finales del siglo XVIII
Óleo sobre tela sobre masonite
95 x 64 cm
125. ANÓNIMO
La Santísima Trinidad
Óleo sobre tela sobre masonite
94.5 x 58.5 cm
126. ANÓNIMO
La Santísima Trinidad
Óleo sobre tela
95 x 64 cm
127. ANÓNIMO
Santo con monja
Óleo sobre tela
158 x 102 cm
128. ANÓNIMO
Santos representados en un altar barroco
(fragmento núm. 2)
Óleo sobre tela
290 x 161 cm
129. ANÓNIMO
Señora Santa Ana
Óleo sobre tela
157 x 93 cm

130. ANÓNIMO
Los siete dolores de María
Óleo sobre tela sobre masonite
60 x 59.5 cm
131. ANÓNIMO
Santo Tomás de Aquino
Óleo sobre tela
212 x 160 cm
132. ANÓNIMO
Sor Manuela de la Sangre de Cristo
Óleo sobre tela
193 x 112 cm
133. ANÓNIMO
Sor María Tomasa de San Gabriel
Siglo XVIII
Óleo sobre tela sobre masonite
173 x 100 cm
134. ANÓNIMO
Tránsito de una monja
Óleo sobre tela
295 x 330 cm
135. ANÓNIMO
Última cena
Óleo sobre tela
176.8 x 138 cm
MUNAL
136. ANÓNIMO
La última cena
Óleo sobre tela
185 x 268 cm
137. ANÓNIMO
La última cena de Santa Teresa
Óleo sobre tela
185 x 268 cm
138. ANÓNIMO
La venerable Madre Dorotea
Primer cuarto del siglo XVIII
Óleo sobre tela
46 x 33 cm
139. ANÓNIMO
Viacrucis
Óleo sobre tela
206 x 138 cm
140. ANÓNIMO
La Virgen de la Soledad
Óleo sobre masonite
120 x 64 cm
LONDRES
141. ANÓNIMO
La Virgen de Guadalupe
Siglo XVIII
Óleo sobre tela
220 x 145 cm
142. ANÓNIMO
La Virgen de Guadalupe
Óleo sobre tela
169 x 105.5 cm
143. ANÓNIMO
La Virgen de la Soledad
Óleo sobre tela sobre masonite
148.5 x 198 cm
LONDRES
144. ANÓNIMO
La Virgen del Carmen
Óleo sobre tela
156 x 87 cm
CENCOA-INBA
145. ANÓNIMO
La Virgen del Carmen con San José y una monja
Óleo sobre tela
142 x 144 cm
146. ANÓNIMO
La Virgen del Refugio
Óleo sobre tela sobre masonite
96 x 83 cm
147. ANÓNIMO
La Virgen del Rosario
Óleo sobre tela
199 x 128 cm
SHCP
148. ANÓNIMO
Virgen con el Niño
Óleo sobre tela
48.5 x 75 cm
149. ANÓNIMO
Virgen de Guadalupe
Óleo sobre tela
166 x 104 cm
CENCOA-INBA
150. ANÓNIMO
Virgen de Guadalupe con Zumárraga y Juan Diego
Óleo sobre tela
56.8 x 44 cm
MUNAL
151. ANÓNIMO
Virgen de la Piedad
Óleo sobre tela
118 x 98 cm

152. ANÓNIMO
Virgen y Niño
Siglo XVIII
Óleo sobre tela sobre masonite
75 x 48.5 cm
153. ANÓNIMO
La visitación
Óleo sobre madera
234 x 156 cm
154. ARELLANO, MANUEL
La Santísima Trinidad
Óleo sobre tela sobre masonite
91 x 58 cm
155. ARELLANO, MANUEL
San Pedro
Óleo sobre tela
105 x 58 cm
156. BARRIENTOS, MANUEL
Tabla directprial (congregación del Santo Cristo de Burgos)
Siglo XVIII
Óleo sobre madera
9435 x 63 cm
157. CABRERA, MIGUEL
La Anunciación
(atribución)
Óleo sobre tela
177 x 138 cm
158. CABRERA, MIGUEL
Alegoría de la Virgen como protectora de los dominicanos
(*Patrocinio de la Virgen a los diminicos*)
Óleo sobre tela
312 x 339 cm
159. CABRERA, MIGUEL
San Ignacio de Loyola
Óleo sobre tela
302.8 x 258 cm
160. CABRERA, MIGUEL
El arcángel San Rafael
Óleo sobre tela
158 x 102 cm
161. CABRERA, MIGUEL
La Divina Pastora
Óleo sobre tela
160 x 120 cm
MOSCU
162. CABRERA, MIGUEL
Intercesión de San José (alegoría de san José como protector de la fe)
Óleo sobre tela
243.8 x 223.7 cm
MUNAL
163. CABRERA, MIGUEL
San Anselmo obispo
Óleo sobre tela
162 x 116 cm
164. CABRERA, MIGUEL
San Bernardo Abad
Óleo sobre tela
162 x 115 cm
165. CABRERA, MIGUEL
San Francisco Xavier
Óleo sobre lámina de cobre
71 x 54 cm
166. CABRERA, MIGUEL
San Ignacio de Loyola
Óleo sobre lámina de cobre
69 x 52 cm
167. CABRERA, MIGUEL
San Joaquín
Óleo sobre tela
160 x 120 cm
168. CABRERA, MIGUEL
La Virgen del Merced
Óleo sobre tela (óvalo)
120 x 93 cm
169. CABRERA, MIGUEL
La Virgen del Apocalipsis
Óleo sobre tela
338 x 353 cm
170. CANTU, FEDERICO
Los ángeles músicos
Fresco
1959
171. CANTU, FEDERICO
Frailes e indígenas
Fresco
1959
172. CASTILLO, JOSE DEL
Retrato de Sor María Clara Josefa (monja capuchina)
Óleo sobre tela
198 x 113 cm
173. CASTILLO, JOSE DEL
La Virgen de Belén
Óleo sobre tela
61 x 49 cm

174. CONCHA, ANDRES DE LA
El Martirio de San Lorenzo
Óleo sobre madera
223 x 165 cm

175. CONCHA, ANDRES DE LA
La Sagrada Familia
Óleo sobre madera
132 x 118 cm

176. CONCHA, ANDRES DE LA
Santa Cecilia
Óleo sobre madera
290 x 192 cm

177. CONRADO (CONRADUS), ¿GASPAR?
San Cristóbal
Óleo sobre tela
183 x 125 cm
MUNAL

178. CORREA, JUAN
La conversión de María Magdalena
Óleo sobre tela
109.4 x 167.5 cm
MUNAL

179. CORREA, JUAN
Los ángeles músicos
Óleo sobre tela
75 x 142 cm

180. CORREA, JUAN
Nacimiento de la Virgen
Óleo sobre tela
186 x 110 cm

181. CORREA, JUAN
Santa Catalina de Alejandría
Óleo sobre tela
211 x 142.5 cm
MUNAL

182. CORREA, JUAN
Tránsito de la Virgen
Óleo sobre tela
180 x 110 cm
SHCP

183. CORREA, NICOLAS
Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima
Óleo sobre tela
164 x 144 cm

184. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
La Magdalena
Óleo sobre madera
71 x 85.5 cm

185. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
La Purísima Concepción
Óleo sobre tela
248 x 170 cm
MUNAL

186. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
La Purísima
Óleo sobre tela
208 x 170 cm

187. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
Retrato de una dama
Óleo sobre tela
60 x 46 cm

188. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
San Diego de Alcalá
Óleo sobre tela
99 x 77 cm

189. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
San Diego de Alcalá
Óleo sobre tela
208 x 125 cm

190. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
San Juan Bautista
Óleo sobre madera
70.5 x 86 cm

191. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
San Juan Evangelista
Óleo sobre tela
208 x 125 cm

192. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
San Juan Evangelista
Óleo sobre lámina de cobre
43 x 43 cm

193. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
San Lucas
Óleo sobre lámina de cobre
43 x 43 cm

194. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
San Mateo
Óleo sobre lámina de cobre
43 x 43 cm

195. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
San Pablo y San Antonio ermitaños
Óleo sobre lámina de cobre
37 x 51 cm

196. ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
Santa Ana y la Virgen Niña
(atribución)
Óleo sobre madera
179 x 91.5 cm
MUNAL

197.ECHAVE DE IBÍA, BALTASAR DE
Inmaculada Concepción (o Virgen de la Sirena)
Óleo sobre tela
191 x 121.8 cm
MUNAL

198.ECHAVE DE ORIO, BALTASAR DE
La adoración de los Reyes
Óleo sobre tela
245.5 x 155.5 cm

199.ECHAVE DE ORIO, BALTASAR DE
La Anunciación
Óleo sobre madera
253 x 170 cm

200.ECHAVE DE ORIO, BALTASAR DE
La cabeza de Santa Ana
Óleo sobre madera
42.3 x 32 cm
MUNAL

201.ECHAVE DE ORIO, BALTASAR DE
El martirio de San Aproniano
Óleo sobre tela
420 x 253 cm

202.ECHAVE DE ORIO, BALTASAR DE
El martirio de San Ponciano
Óleo sobre madera
263 x 162 cm

203.ECHAVE DE ORIO, BALTASAR DE
Martirio de Santa Úrsula
Óleo sobre madera
157 x 100 cm

204.ECHAVE DE ORIO, BALTASAR DE
La oración en el huerto
Óleo sobre madera
244 x 153.5 cm

205.ECHAVE DE ORIO, BALTASAR DE
La Porciúncula
Óleo sobre madera
244.5 x 161.5 cm

206.ECHAVE DE ORIO, BALTASAR DE
La presentación al templo
Óleo sobre madera
247 x 153 cm

207.ECHAVE DE ORIO, BALTASAR DE
La visitación
(atribución)
Óleo sobre tela
153 x 165.5 cm

208.ECHAVE DE RIOJA, BALTASAR DE
La Dolorosa
(atribución)
Óleo sobre tela
78 x 70 cm

209.ECHAVE DE RIOJA, BALTASAR DE
Entierro de Cristo
Óleo sobre tela
1665
275 x 236 cm

210.ECHAVE DE RIOJA, BALTASAR DE
Santa Catalina de Alejandría discutiendo con los santos
Óleo sobre tela
1678
294.5 x 252.5 cm

211.ECHAVE DE RIOJA, BALTASAR DE
El matrimonio de San Pedro de Arbies
Óleo sobre tela
365 x 210 cm
MUNAL

212.ECHAVE DE RIOJA, BALTASAR DE
Santa Catalina de Alejandría discutiendo con los sabios
Óleo sobre tela
293 x 250 cm

213.“EL JESUITA”, PEDRO MANUEL
Siglo XVIII
Óleo sobre tela
80 x 58 cm

214.ENRIQUEZ, NICOLAS
Exaltación de las órdenes religiosas
Óleo sobre lámina de cobre
1738
59 x 68 cm

215.ENRIQUEZ, NICOLAS
La flagelación
(atribución)
Óleo sobre lámina de cobre
1729
48 x 29 cm
MUNAL

216.LAGARTO, LUIS
La Virgen del Rosario con dos santas. Santa Catalina de Alejandría y Santa Catalina de Siena
Óleo sobre vitela
1611
30 x 25 cm

217.LAGARTO, LUIS
La Anunciación
Óleo sobre vitela
1610
25 x 21 cm

218. LOPEZ, ANDRES
Trinidad del cielo y Trinidad de la tierra
Óleo sobre lámina
42.5 x 46.4 cm
219. LOPEZ DE ARTEAGA, SEBASTIAN
La Madona y el Niño
Óleo sobre tela
93 x 98 cm
220. LOPEZ DE ARTEAGA, SEBASTIAN
Incredulidad de Santo Tomás
Óleo sobre tela
223 x 155 cm
221. LOPEZ DE ARTEAGA, SEBASTIAN
Seis apóstoles
Óleo sobre madera
83 x 148 cm
222. LOPEZ DE ARTEAGA, SEBASTIAN
Los desposorios de la Virgen
Óleo sobre tela
222 x 167 cm
223. LOPEZ DE ARTEAGA, SEBASTIAN
Cristo en la cruz
Óleo sobre tela
261 x 188 cm
224. LOPEZ DE HERRERA, ALONSO
La Resurrección de Cristo
Óleo sobre madera
241 x 160 cm
225. LOPEZ DE HERRERA, ALONSO
La ascunción de la Virgen
Óleo sobre madera
340 x 228 cm
226. LOPEZ DE HERRERA, ALONSO
Santa Faz
Óleo sobre lámina de cobre
44 x 33 cm
MUNAL
227. IBARRA, JOSE DE
La adoración de los pastores
Copia de Rubens
(atribución)
Óleo sobre tela
92 x 114 cm
228. IBARRA, JOSE DE
Autorretrato
Óleo sobre tela
57 x 42 cm
229. IBARRA, JOSE DE
Los doce apóstoles
Doce óleos sobre madera
44 x 34 cm cada uno
230. IBARRA, JOSE DE
Escenas de la vida de la Virgen: Nacimiento de la Virgen; Adoración de los pastores; Presentación de Jesús al templo; La resurrección de Cristo; La Ascensión; Pentecostés; La Asunción; La mujer apocalíptica
Ocho óleos sobre lámina de cobre
45 x 36 cada uno
MUNAL
231. IBARRA, JOSE DE
Glorificación de Santo Tomás de Aquino
(atribución)
Óleo sobre lámina de cobre
33 x 23 cm
232. IBARRA, JOSE DE
Jesús con la mujer adúltera
(atribución)
Óleo sobre madera
285 x 153 cm
233. IBARRA, JOSE DE
Jesús con la mujer enferma
(atribución)
Óleo sobre madera
256 x 154 cm
234. IBARRA, JOSE DE
Jesús con Samaritana
(atribución)
Óleo sobre madera
256 x 152 cm
235. IBARRA, JOSE DE
La Magdalena lavando los pies a Cristo
(atribución)
Óleo sobre madera
285 x 154 cm
236. IBARRA, JOSE DE
La Purísima Concepción
Óleo sobre tela
147.5 x 198 cm
LONDRES
237. IBARRA, JOSE DE
Santa Bárbara
Óleo sobre tela
139 x 106 cm
238. IBARRA, JOSE DE
Santa Catalina de Alejandría
Óleo sobre tela
126 x 95 cm

239. IBARRA, JOSE DE
Santa Catalina de Siena
Siglo XVIII
Óleo sobre madera
54 x 41 cm
240. IBARRA, JOSE DE
Santo Domingo de Guzmán
Óleo sobre lámina de cobre
34 x 26 cm
241. IBARRA, JOSE DE
La Virgen de Carmen de Guatemala
Óleo sobre tela
139 x 104 cm
242. JUAREZ, LUIS
El Ángel de la Guarda
Óleo sobre madera
172 x 148 cm
243. JUAREZ, LUIS
La Anunciación
Óleo sobre madera
124 x 85 cm
244. JUAREZ, LUIS
Aparición de la Virgen y el Niño
Óleo sobre tela
261 x 285 cm
245. JUAREZ, LUIS
Comunión de San Buenaventura
(atribución)
Óleo sobre tela
407 x 335 cm
MUNAL
246. JUAREZ, LUIS
Coro de vírgenes
(fragmento)
Óleo sobre tela
44.5 x 48 cm
MUNAL
247. JUAREZ, LUIS
Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría
Óleo sobre tela
193.5 x 48 cm
MUNAL
248. JUAREZ, LUIS
La Epifanía
Óleo sobre tela
207 x 165 cm
249. JUAREZ, LUIS
Imposición de la casulla a San Ildefonso
Óleo sobre madera
130 x 85 cm
MUNAL
250. JUAREZ, LUIS
El martirio de San Lorenzo
Óleo sobre tela
505 x 329 cm
251. JUAREZ, LUIS
San Miguel Arcángel
Óleo sobre madera
172 x 153 cm
252. JUAREZ, LUIS
San Alejo
(Atribuido)
Óleo sobre tela
385 x 304 cm
253. JUAREZ, LUIS
Santo obispo
(atribuido)
Óleo sobre tela
141 x 108.5 cm
MUNAL
254. JUAREZ, LUIS
Los santos niños Justo Y Pastor
Óleo sobre tela
377 x 288 cm
255. JUAREZ, LUIS
La oración en el huerto
Óleo sobre madera
186 x 161 cm
256. JUAREZ, LUIS
La visitación
Óleo sobre madera
233 x 154 cm
257. MAGON, FRANCISCO
Santas Ángela de Bohemia, Sinclética y Eliseo profeta
Óleo sobre tela
326 x 239 cm
258. MAGON, FRANCISCO
Santas Cirila, Eufemia, Honorata, etc. Vírgenes y mártires
Óleo sobre tela
325 x 159 cm
259. MAGON, FRANCISCO
Santas Juana, Victoriana, Engracia, Magdalena, Eufemia. Santos Francisco, Diego y Juan
Óleo sobre tela
515 x 313 cm
260. MARTINEZ, FRANCISCO
La Asunción
Óleo sobre tela
65 x 47 cm

261. MARTINEZ, FRANCISCO
La misa de San Felipe Neri
Óleo sobre tela
189 x 127 cm
262. MENDOZA, DIEGO DE
Conversión de San Ignacio de Loyola
Óleo sobre tela sobre masonite
81 x 120 cm
263. MORA, JOSE DE
La última cena
Óleo sobre tela
28 x 41 cm
264. MORA, JOSE DE
El Señor de Chalma
Óleo sobre tela
251 x 197 cm
265. MORLETE RUIZ, JUAN PATRICIO
El corazón de Jesús
Óleo sobre lámina de cobre
56 x 43 cm
266. MORLETE RUIZ, JUAN PATRICIO
El corazón de María
Óleo sobre lámina de cobre
57 x 44 cm
267. MORLETE RUIZ, JUAN PATRICIO
Alegoría de la Purísima como protectora de la Fe
Óleo sobre lámina de cobre
61 x 47 cm
268. MORLETE RUIZ, JUAN PATRICIO
San Luis Gonzaga
Óleo sobre lámina de cobre
62 x 52 cm
269. MORLETE RUIZ, JUAN PATRICIO
Cristo consolado por los ángeles
Óleo sobre lámina de cobre
64 x 85 cm
270. PADILLA, CAYETANO
Virgen de Guadalupe
Óleo sobre tela
160 x 109 cm
271. PATIÑO IXTOLINQUE
San Juan Bautista
Escultura en madera
Siglo XIX
Talla en madera dorada y policromada
272. PERALTA, TOMAS JAVIER DE
La cabeza de San Juan Bautista
Óleo sobre madera
28 x 41 cm
273. PERALTA, TOMAS JAVIER DE
San Ignacio de Loyola
(atribución)
Óleo sobre madera
75 x 21 cm
274. PEREYNS, SIMON
La cabeza de San Juan Bautista
La Virgen del perdón
Óleo sobre madera
260 x 218 x 10 cm
275. PEREZ DE AGUILERA, JUAN
La Purísima Concepción con jesuitas
Óleo sobre tela
252 x 420 cm
276. RAMIREZ, PEDRO
El nacimiento de San Francisco
(atribuido)
Óleo sobre madera
279.3 x 233 cm
277. RAMIREZ, PEDRO
Adoración de los pastores
Óleo sobre tela
257 x 470 cm
278. RIOJA, HIPOLITO DE
Martirio de San Esteban
Óleo sobre madera
88 x 68 cm
279. RIOJA, HIPOLITO DE
Martirio de San Lorenzo
Óleo sobre madera
87 x 69 cm
280. RIOJA, HIPOLITO DE
Martirio de Santa Úrsula y sus compañeras
Óleo sobre madera
88 x 68 cm
281. RIOJA, HIPOLITO DE
Martirio de Santa Catalina
Óleo sobre madera
87 x 69 cm
282. ROMERO, GREGORIO
Fray Antonio Margil de Jesús
Óleo sobre tela
Siglo XVIII
63 x 43 cm
283. RODRIGUEZ, ANTONIO
San Agustín
Óleo sobre tela
185 x 135 cm

284. RODRIGUEZ, ANTONIO
Santo Tomás de Aquino
Óleo sobre tela
129 x 109 cm
285. RODRIGUEZ, ANTONIO
Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres
Óleo sobre tela
170 x 121.5 cm
MUNAL
286. RODRIGUEZ JUAREZ, NICOLAS
Retrato del niño Joaquín Manuel Fernández de Santa Cruz
Óleo sobre tela
160 x 108 cm
287. RODRIGUEZ JUAREZ, NICOLAS
La Virgen de Pasavensi y el Niño
Óleo sobre tela
58 x 44 cm
288. RODRIGUEZ JUAREZ, NICOLAS
San Cristóbal
Óleo sobre tela
204 x 139 cm
289. RODRIGUEZ JUAREZ, JUAN
San Juan de Dios
Óleo sobre tela
175 x 108 cm
290. RODRIGUEZ JUAREZ, JUAN
La Virgen del Carmen con Santa Teresa y San Juan de la Cruz
Óleo sobre tela
281 x 238 cm
291. RODRIGUEZ JUAREZ, JUAN
Autorretrato
Óleo sobre tela
66 x 54 cm
292. RODRIGUEZ JUAREZ, JUAN
Retrato del Virrey Duque de Linares
Óleo sobre tela
208 x 128 cm
293. RODRIGUEZ JUAREZ, JUAN
La asunción de la Virgen
Óleo sobre tela
84 x 63 cm
294. RODRIGUEZ JUAREZ, JUAN
Adoración de los reyes
Óleo sobre tela
84 x 63 cm
295. RODRIGUEZ JUAREZ, JUAN
San Estanislao de Kotska
Óleo sobre tela
97 x 80 cm
296. RODRIGUEZ JUAREZ, JUAN
Pedro Barbabosa
Óleo sobre tela
1714
85 x 64 cm
297. RODRIGUEZ JUAREZ, JUAN
Ana Quijano de Barbabosa
Óleo sobre tela
1714
85 x 64 cm
298. RUELAS, JUAN DE LAS
El Cristo del Gran Poder (Copia)
Óleo sobre tela
173 x 109 cm
299. SANABRIA, DIEGO DE
San Juan de la Cruz
Óleo sobre tela
250 x 203 cm
300. SOSA, TOMAS DE
San Ignacio con un grupo de jesuitas
Siglo XVIII
Óleo sobre tela
301. TALAVERA, MANUEL
Santa Rosalía
Óleo sobre tela
149 x 111 cm
302. TALAVERA, PABLO JOSE DE
El martirio de Santa Úrsula (1)
Óleo sobre tela
148 x 74 cm
303. TALAVERA, PABLO JOSE DE
El martirio de Santa Úrsula (2)
Óleo sobre tela
146 x 74 cm
304. TALAVERA, PABLO JOSE DE
El martirio de Santa Úrsula (3)
Óleo sobre tela
135 x 74 cm
305. TINOCO, JUAN
Escena de batalla bíblica
Óleo sobre tela
195 x 237 cm

306. TORRES, ANTONIO
San Francisco Javier bautizando infieles
 Óleo sobre lámina de cobre
 29 x 37.5 cm
 MUNAL

307. TRESGUERRAS, FRANCISCO EDUARDO
El profeta Elías en el desierto
 Óleo sobre vitela
 34 x 24 cm

308. VALLEJO, FRANCISCO ANTONIO MARIA
San Ignacio de Loyola
 Óleo sobre tela
 30 x 25 cm

309. VALLEJO, FRANCISCO ANTONIO MARIA
San Francisco de Asís, del pintor
 Óleo sobre tela
 165 x 104 cm

310. VALLEJO, FRANCISCO ANTONIO MARIA
Glorificación de la Inmaculada
 Óleo sobre tela
 529 x 855 cm

311. VALLEJO, FRANCISCO ANTONIO MARIA
El Señor de Santa Teresa
 Óleo sobre lámina de cobre
 59 x 47 cm

312. VAZQUEZ, JOSE MARIA
La crucifixión
 Óleo sobre tela
 105 x 105 cm
 MUNAL

313. VAZQUEZ, JOSE MARIA
Retrato de doña María Luisa Gonzaga Foncerrada y Labarrieta
 Óleo sobre tela
 104 x 81 cm
 MUNAL

314. VEGA, JOSE JOAQUIN DE
Retrato de don Manuel Carcanio
 Óleo sobre tela
 105 x 85 cm

315. VILLALPANDO, CRISTOBAL DE
San Francisco de Asís en oración en el desierto
 Óleo sobre tela
 167 x 112 cm

316. VILLALPANDO, CRISTOBAL DE
La Anunciación
 Óleo sobre tela
 231 x 142 cm

317. VILLALPANDO, CRISTOBAL DE
Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima
 Óleo sobre tela
 164 x 144 cm

318. XIMENO Y PLANES, RAFAEL
La Anunciación
 Óleo sobre tela
 50 x 33 cm

319. XIMENO Y PLANES, RAFAEL
El Calvario
 Óleo sobre tela
 75 x 47 cm
 MUNAL

320. XIMENO Y PLANES, RAFAEL
La Inmaculada Concepción
 Óleo sobre tela
 43 x 30 cm

321. XIMENO Y PLANES, RAFAEL
La presentación al templo
 Óleo sobre tela
 45 x 34 cm

322. XIMENO Y PLANES, RAFAEL
Retrato de don Jerónimo Antonio Gil
 Óleo sobre tela
 116 x 81 cm

323. XIMENO Y PLANES, RAFAEL
Retrato de Manuel Tolsá
 Óleo sobre tela
 103 x 82 cm

*Las siglas al final de las cédulas indican la localización o procedencia de las obras:

- CENCOA-INBA: En proceso de restauración en el Centro de Conservación del Instituto Nacional de Bellas Artes
- LONDRES: En la Embajada de México en Londres
- MOSCU: En la Embajada de México en Moscú
- MUNAL: En el Museo Nacional de Arte
- SHCO: Obras de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público que se encontraban en comodato en la Pinacoteca Virreinal

Catalogo extraído de:

- (1) Armella de Aspe, Virginia y Meade de Angulo, Mercedes. *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*. 1ª edición. México, D.F. Mercantil de México, 1989.
- (2) Armella de Aspe, Virginia y Meade de Angulo, Mercedes. *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*. 2ª edición. México, D.F. Editorial Fomento. Cultural Banamex, A. C., 1993.

Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras

Correspondiente de la Real Española

Febrero 16, 2000

TORRE LATINOAMERICANA 8° PISO

Telfs.: 55-18-59-01 Y 55-18-38-79

C. SECRETARIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

**C. PRESIDENTE DEL CONSEJO NACIONAL
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES**

Con preocupación hemos conocido la noticia de la supresión de la Pinacoteca Virreinal de San Diego y el traslado de su importante acervo pictórico al Museo Nacional de Arte (MUNAL).

Solicitamos que se reconsidere una decisión tan trascendente para ese acervo basados en las siguientes consideraciones:

1. El acervo de la Pinacoteca Virreinal integra las mejores pinturas que en su época se hicieron en América (desde Alaska hasta la Patagonia).
2. Se trata de obras de gran formato que están en exposición permanente, que se pueden admitir y estudiar diariamente.
3. La Pinacoteca Virreinal forma junto con el Museo Nacional de Antropología (M.N.A.) y el Museo de Arte Moderno, la trilogía ideada por las autoridades culturales del sexenio del Presidente López Mateos, para que la ciudad de México, como capital federal, tuviese un museo específico, para cada uno de los tres grandes periodos históricos del país.
4. La Pinacoteca Virreinal fue creada mediante acuerdo presidencial del licenciado Adolfo López Mateos; e inaugurada en 1964; es decir tiene treinta y seis años en funciones.
5. Nunca la Pinacoteca Virreinal estuvo en mejores condiciones que ahora; se arreglaron las humedades; se le ha cambiado por segunda vez el piso de madera; se ha instalado el muro y puerta de vidrio en la nave, para proteger las obras de la contaminación ambiental; el INBA ha terminado la obra del edificio anexo de oficinas y servicios, con auditorio y sótano para estacionamiento.
6. La Pinacoteca Virreinal forma parte de la columna vertebral de los museos mexicanos, que en línea casi recta de San Carlos (Academia 22) a San Carlos (Puente de Alvarado 50) son casi dos docenas.
7. El acervo de la Pinacoteca Virreinal es una colección de estudio, con obras de gran formato cuya apreciación, la acentúa el espacio de la nave en que, están perfectamente colocados los cuadros.

Antonio Herrera Zapata
 ANTONIO HERRERA ZAPATA
 EN LETRAS CLÁSICAS Y MODERNAS
 ACADEMICO DE LA LETRA
 MEXICANA DE CIENCIAS Y LETRAS

Academia Hispánica de Ciencias, Artes y Letras

Correspondiente de la Real Española

8. La Pinacoteca como centro cultural es un ente vivo con cursos, conferencias, visitas guiadas y exposiciones temporales en los que participa un amplio espectro de la ciudadanía, desde niños de primaria y preescolar hasta universitarios; incluidos discapacitados y personas de la tercera edad.
9. El hecho de que el Munal tenga ahora más espacio para exhibición, no justifica el cambiar el acervo de la Pinacoteca de sitio. El nuevo espacio del Munal se utiliza para excelentes exposiciones temporales; el Munal abre sus salas permanentes alternativamente y en los periodos de exposiciones temporales, el Munal cierra sus salas permanentes que están inaccesibles al público.
10. La vocación del Munal es la pintura de 1800 a 1950, sin embargo el llevar (y probablemente embodegar) todo el acervo de la Pinacoteca Virreinal al Munal, resultaría tan absurdo, como pretender trasladar todas las piezas de la Sala Mexica del M.N.A. al Munal (incluidas la Piedra del Sol y la Coatlicue); bajo el argumento de que hay espacios que llenar y las piezas mexicas también son arte mexicano.
11. Ejemplo de decisiones adecuadas es la creación del Museo del Templo Mayor, en cuyo caso no se pretendió llevar todo ese acervo, incluida la Coyolxauqui al Museo Nacional de Antropología.

Al solicitar una reconsideración a la decisión tomada de cerrar la Pinacoteca Virreinal y cancelar los logros de treinta y seis años de trabajo proponemos como opciones:

- I. Conservar la Pinacoteca como hasta ahora, con los cambios de administración pertinentes.
- II. Designar la Pinacoteca como parte integrante y Anexo del Munal, bajo una misma administración sin desintegrar la colección que tiene una coherencia.

Casos similares a ese son los museos del Instituto de Francia y el de los "Cloisters" anexo del Museo Metropolitano de Nueva York.

Atentamente

La Directora

Dra. Josefina Muriel

El Director Honorario Vitalicio

Ing. Teodoro Amerlinck

Académicos de Número

ENRIQUE DOMINGUEZ MENESES
INGENIERO CIVIL

Enero 28, 2000.

Sra. Doña Virginia Armella de Aspe
Directora de la Pinacoteca Virreinal
Presente

Estimada Doña Virginia:

Me refiero a la muy agradable visita que hice el día de ayer a las instalaciones del Museo Pinacoteca Virreinal a su cargo.

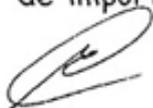
En primer lugar quiero manifestarle mi orgullo de que haya Instituciones Mexicanas con el nivel de cuidado y atención que mantiene su Institución y que a todas luces permite al visitante gozar de la belleza de arte que ahí se exhibe.

En cuanto al objeto de mi visita, consistente en ver el estado de la edificación, me permito manifestarle lo siguiente:

Desde el punto de vista estructural y dada la edad de la edificación, se trata de una estructura ampliamente estable cuya vida y comportamiento a la fecha, así como el estado de mantenimiento nos permite suponer que pasarán varias generaciones ó tal vez un sismo ó un siniestro de características aún desconocidas para que dicha estructura se vea afectada y mucho menos a nivel de colapso.

Un punto visible que confirma la estabilidad de la estructura es el hecho de que las juntas constructivas con los edificios anexos (Antiguo Claustro en la zona del atrio de acceso) son fisuras de separación que podemos calificar de normales.

En lo que se refiere a las humedades, en este momento no se detectó ninguna de importancia por lo que cualquiera que estas sean las típicas del valle de



México, especialmente esta zona anexa a la Alameda y al antiguo acueducto de Tacuba, lo que no la hace diferente a la zona centro del Valle de México, no se detecta nada extraordinario, más aún, si llegara a suceder son humedades para las que existen bastante experiencia y los especialistas pueden ahora recomendar varias soluciones técnicas accesibles.

Respecto a las recientes reparaciones que me manifestó usted que se hicieron en años anteriores, obviamente fueron reparaciones hechas en un alto nivel profesional y con buena mano de obra ya que se requiere la búsqueda detallada y la indicación directa para detectarlas y que no dudo sean reparaciones suficientes a largo plazo.

En cuanto a los hundimientos en el atrio en relación a la calle, se trata de un movimiento general de la Ciudad, que no afecta al edificio más allá de los valores ya conocidos de la mayoría de los edificios del Centro Histórico y en este edificio en particular, que no ha perdido la vertical, no representa un factor importante ó fuera de control.

Considero que en este momento no se justifica un estudio más profundo que requiera roturas, sondeos, muestras, medidas adicionales, etc. porque el daño sería injustificable ante lo que es claro. Esto se justificaría sólo ante desplomes apreciables, fisuras notables en columnas, capitales ó bóvedas ó algún fenómeno que por su magnitud visible ameritara un análisis más detallado.

Por lo anterior y a la vista considero que no existe nivel de preocupación en cuanto a la estabilidad y deterioro del edificio por causa de humedades, invitándola a que en la medida de las posibilidades siga usted manteniendo la Pinacoteca en el estado actual

A t e n t a m e n t e


Ing. Enrique Domínguez Meneses
DRO-1260

C.c.p. Ing. Antonio Gutiérrez Prieto.

México, D. F., a 9 de septiembre de 1969.

SR. ARQ. RAMIRO GONZALEZ DELSORDO
DIRECTOR GENERAL DE EDIFICIOS.
P R E S E N T E .

Atendiendo su llamado para informarle de la estabilidad del Ex-Convento de San Diego, Pinacoteca Vireynal, -- ubicado en el No. 7 de la calle del Dr. Mora, de ésta Ciudad manifiesto a usted, qué después de examinar las diferentes grietas que presenta el edificio, en muros, naves, cúpulas, y torre, las califico como no peligrosas, hasta ahora.

El edificio cuyo refuerzo se me encomendó el año de 1955, sufrió una prueba durante el temblor de 1957, continuando, hasta la fecha, en buenas condiciones de estabilidad.

El inmueble sufre tres influencias que ocasionan su desequilibrio actual:

- 1o.-El hundimiento general de la Ciudad.
- 2o.-Los edificios contiguos, permitiendome hacer notar a usted, que el último piso de la cruzía frente al atrio del Ex-Convento, construida después, no sólo aumento el peso que gravita en el Ex-Convento, sino que invade la torre del mismo.
- 3o.-La reciente excavación para el paso del metro por la calle de Balderas, límite de lo que quedó al pendiente del Templo.

A t e n t a m e n t e .


ARQ. EDMUNDO M. ZAMUDIO.

ANTECEDENTES RELATIVOS A LA FORTIFICACION EFECTUADA
EN EL EX-CONVENTO DE SAN DIEGO, Dr. Mora # 7.

Debido a los hundimientos generales de la Ciudad de México, fueron apareciendo en el edificio diversos tipos de grietas, tanto en los muros como en las bóvedas; grietas que debido a la falta de conservación y oportuna atención a las mismas, fueron aumentando tanto por los hundimientos antes citados como por el deslave de los morteros, debido a las lluvias. Este fenómeno se produjo en forma especialmente peligrosa en las bóvedas, donde se produjeron diversos desplazamientos de bloques que a su vez produjeron nuevas grietas. Igualmente en los grandes arcos de la nave se produjeron grandes grietas, al grado de haberse desprendido y caído algunas partes de los mismos.

La situación antes descrita amenazaba un derrumbe inminente, especialmente, si en ese estado de cosas se hubiera producido un temblor.

Los fenómenos antes descritos de cuarteaduras y deslaves así como los de desprendimientos, se precipitaron en los últimos tres años anteriores a la fortificación, habiendo llegado al grado de peligro antes citado.

Con este estado de cosas se hizo una revisión elasto-plástica de la estructura, habiéndose concluido, que respetando sus principales elementos podía reforzarse para obtener una estructura de plena seguridad, y con su geometría exactamente igual a la original.

En vista del gran peligro que presentaban las bóvedas se procedió con gran precaución a acuñarlas con madera y acero para evitar nuevos desprendimientos de bloques. Con esta precaución se llevó a cabo un apuntalamiento general de todas las bóvedas, recibéndolas integralmente para poder ajustarlas y reconstruir su figura original. A continuación se inyectaron con lechada de cemento a presión todas las grietas hasta reconstruir los morteros desaparecidos y los bloques de piedras desprendidos.

Los grandes arcos de la nave que también fueron recibidos totalmente con grandes andamiajes, fueron reconstruidos con dovelas de concreto en los lugares de los grandes desprendimientos, habiéndose fabricado en su intradós, arcos de acero para evitar cualquier desprendimiento en el futuro y aumentar sus reservas de resistencia. Estos arcos se fabricaron mediante soldadura eléctrica y habiéndose previamente untado con gatos las placas de acero que los forman y fijando con expansores la primer plancha de acero de los citados refuerzos. Finalmente se empacaron con concreto armado y se forraron con tela de alambre para fijar la pasta de aplanado.)

La última bóveda correspondiente al altar fué necesario colgarla de una estructura de acero y concreto armado, debido a su avanzado estado de destrucción, a su gran rebajamiento y a la falta de contrafuerte hacia la calle de Basilio Badillo, que fué destruido en tiempos anteriores.

Por otra parte los muros de la nave presentaban un gran número de huecos, que (seguramente fueron) nichos en otros tiempos, habiendo sido necesario rellenarlos cuidadosamente (así como llevar a cabo una inyección general de los muros con lechada de cemento a presión.)

A la izquierda de la nave central se encuentra ubicado el patio de arcadas, que se encontraba hundido unos dos metros, bajo el nivel de la calle y en un estado de destrucción muy avanzado, tanto en la cantería como en los pisos y techos, (que estaban en completo estado ruinoso.) Para la reconstrucción de este patio se desarmó cuidadosamente toda la cantería, habiéndose previamente troquelado la gran nave para evitar fracturas, ya que el citado patio de arcadas en conjunto servía de contrafuerte para recibir los empujes de la nave. Previa cuidadosa recimentación de las columnas se precedió a rearmar la arquería, reconstruyendo el entrepiso y el techo, de concreto armado, debidamente unido a la citada nave, para que el nuevo patio de arcadas llene ampliamente su función de gran contrafuerte.

Para reponer el antiguo aspecto del Ex-Convento, que se encontraba (en su parte inferior) relleno de tierra, debido a los hundimientos que tuvo en su face constructiva, se excavó para reducir el peso que gravitaba sobre el terreno, la cantidad necesaria de tierra, llegando al nivel primitivo.

Junto a la nave central y en su parte izquierda se encontraban construcciones (sin ningún interés y) en un estado de absoluta ruina ya que sus techos se habían caído en gran parte y los muros estaban desintegrados. Esta parte fué substituída por una construcción estructurada con concreto armado y con gruesos muros de tabique, de acuerdo con la estructura general de las mamposterías del Ex-Convento.

Las anteriores obras de fortificación sufrieron una prueba durante el temblor de 18 de julio de 1957 que produjo tantos efectos desastrosos en la Ciudad de México y que fué resistido en forma perfecta por el Ex-Convento que ya había sido fortificado para esa fecha y que no sufrió ningún desperfecto.

Las anteriores obras se iniciaron en el año de 1956 bajo la dirección de los Sres. Arq. Edmundo M. Zamudio e Ing. Alberto J. Flores quienes realizaron todos los cálculos y proyectos de los citados trabajos.



Pinacoteca Virreinal de San Diego

**ACTIVIDADES DEPARTAMENTO DE SERVICIOS EDUCATIVOS
 JUNIO - DICIEMBRE 1999**

MES	ACTIVIDAD	ASIS- TENTES	DESCRIPCIÓN
Junio	"La Magia de una Tierra"	733	Taller inspirado en una tradición peruana. Modelado en plastilina. Domingos y postvisita guiada
	"Cuenta Cuentos. Historias sobre México y Perú en los siglos XVII y XVIII"		Cuenta Cuentos Moises Mendelewicz Sábados y Domingos
Julio	Curso "Verano Artístico"	37	Curso de verano dirigido a niños entre 4 y 12 años. Objetivo: Estimular la creatividad de los niños para que aprendan significativamente, entrando en contacto con el arte y la Historia de México comprendida entre los siglos XVI y XIX. Duración tres semanas, del 13 al 30 de julio.
Agosto	"Viaja con el Pegaso a través del Arte" Patrocinado por Alas y Raíces para los Niños	124	Taller de iniciación familiar al arte. Visita al interior de un pegaso de tres metros en donde se narra la historia de los caballos, su llegada a América y su presencia en la historia mexicana. Posteriormente se elaboraron durante los cuatro domingos que duró, un caballo de cartón, una manta y un biombo todo ello inspirado en el arte barroco de México y el Perú.
	Taller El Barroco y los Sentidos	415	Taller postvisita guiada. Realizaron dibujos en los cuales expresaron las sensaciones que les causa el arte barroco.
Septiembre	Taller juego de Niños Patrocinado por Alas y Raíces	42	Domingo 26. Taller de acercamiento familiar al arte. Objetivo: Iniciar a las familias en diversos aspectos de los retratos de niños efectuados en el periodo Virreinal.
	Lotería ¡Te encontré! Septiembre-Noviembre	1505	Juego interactivo en las salas relacionado con la exposición Los Niños en la Pintura Novohispana. Inspirado en la tradicional lotería, los niños tenían que buscar pistas en las pinturas para poder resolverla. La empresa Nestlé, México patrocinó 1500 premios (chocolates) que fueron entregados. Septiembre 22 a noviembre 12.



Pinacoteca Virreinal de San Diego

Octubre	Taller Juego de Niños	536	(ver septiembre) Domingos
Octubre	Taller Juegos, juguetes y moda	594	Taller post-visita. Muñecos de cartón que vistió los niños menores de 8 años. Creación de rehiletes niños de 9 a 11 años.
Noviembre	Juego de Niños	263	Tarasca, cuatro 3' dimensión, disfraces y grabados
Diciembre	Tradiciones Navideñas	30	Taller de acercamiento familiar al arte. Realización de un nacimiento mismo que se expuso en el museo.



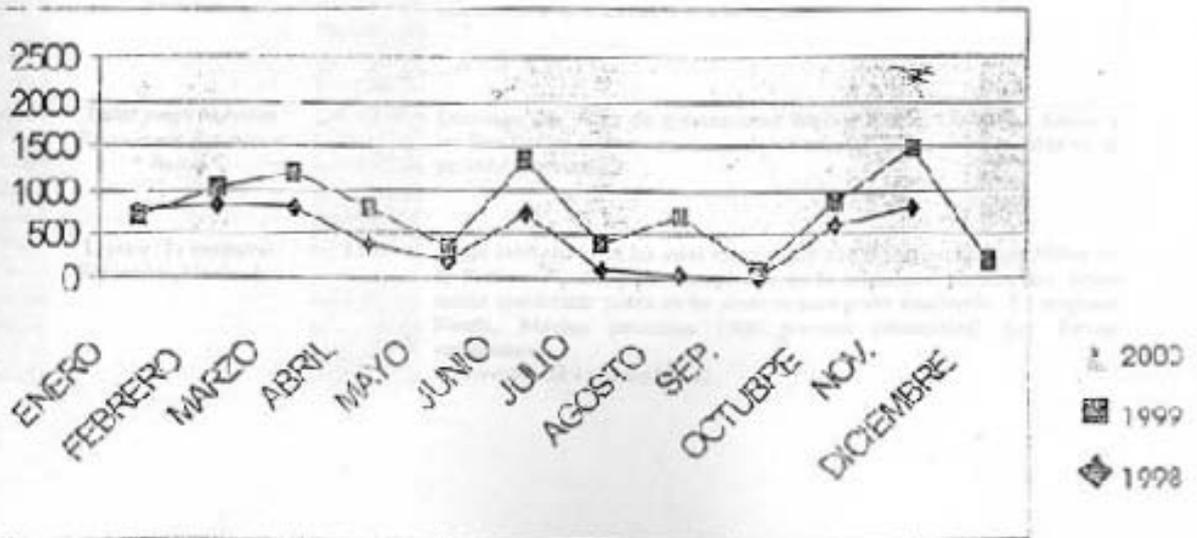
Pinacoteca Virreinal de San Diego

Servicios Educativos y Visitas Guiadas

ACTIVIDAD Visitantes atendidos 1998/1999/2000

JANIO - DICIEMBRE 1999

ACTIVIDAD	1998	1999	2000
ENERO	775	708	961
FEBRERO	845	1027	1284
MARZO	791	1197	2091
ABRIL	379	805	
MAYO	181	348	
JUNIO	742	1331	
JULIO	89	394	
AGOSTO	33	895	
SEPT.	0	86	
OCTUBRE	613	864	
NOV.	811	1470	
DICIEMBRE		191	





Capilla de Dolores con ornamentación. Antes de conformarse la Pinacoteca Virreinal.



Al retirar la ornamentación, Federico Cantú realizó este mural en 1959 representando la labor de los franciscanos en la Nueva España.



El mural de Cantú permanece tapado por una mampara desde 2000.



Detalle del mural de Cantú detrás de la mampara (2009).

**RELACION DE OBRA PICTÓRICA SOLICITADA EN PRESTAMO
A CONACULTA POR EL MUSEO DEL VIRREINATO
DE SAN LUIS POTOSI**

PREVIA

1ª Selección

- 16331 La adoración de los pastores, Pedro Ramirez
- 16385 Doña Juan Quijano, Juan Rodriguez Xuárez
- 16391 Naturaleza Muerta, Tomás Javier Peralta
- 16393 Pedro Barbosa Gómez de Guzmán y Parreño, Juan Rodríguez Xuárez
- 16410 Inmaculada Concepción, JuanParticio Morlete Ruiz
- 295 16614 San Juan Bautista, Pedro Patiño Ixtolinque *San Juanito de Uruela - 1790*
- 17555 Tabla Directorial, Manuel Barrientos
- 17649 San Joaquín, Miguel Cabrera.
- 17655 Arcángel San Rafael, Miguel Cabrera
- 17715 Retrato del Padre Manuel Justo Bolea. José de Alcibar
- 17740 Angelitos flechando, anónimo
- 17746 Arcángel rodeado por querubines, anónimo
- 17751 Bodegón, anónimo
- 17773 Seis apóstoles, Sebastián López Artcaga
- 17788 San Tadeo, José de Ibarra
- 17810 Santiago Alfeo, José de Ibarra
- 17814 Santiago el mayor, José de Ibarra
- 17822 Santo Tomás, José de Ibarra
- 17824 Alegoría de la Virgen del Carmen, Rafael Ximeno
- 17830 Dos ángeles
- 17848 Arcángel San Rafael, anónimo *Nacimiento de San Juan, 1780*
- 17896 San Bartolomé, José de Ibarra
- 17901 San Felipe, José de Ibarra
- 17906 San Juan, José de Ibarra

- 17908 San Mateo, José de Ibarra
17910 San Matías, José de Ibarra
17913 San Pablo, José de Ibarra
17916 San Pedro, José de Ibarra
17921 Caída de Luzbel, anónimo
17968 Niño Dios, anónimo
18548 Retrato de Doña María Luisa Gonzaga Foncerrada, José Ma. Vázquez
18566 Virgen de Guadalupe, Cayetano Padilla
18576 San Miguel Arcángel, anónimo
18600 Sillón de madera, anónimo
18606 La Anunciación, Miguel Cabrera
18616 San Pedro encadenado y un ángel, anónimo
18621 Virgen de Guadalupe, anónimo
18696 La presentación al templo, Rafael Ximeno y Planes
19542 Niño J. Francisco de la Luz II., anónimo
34891 San Miguel Arcángel, anónimo
37212 Ángel con corona, anónimo

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Carmen. *Revista Artes de México. Pinacoteca Virreinal de San Diego No. 188*. Editorial Olimpia. México, D.F. 1960.
- Andrade, Carmen. *La Pinacoteca Virreinal de San Diego*. Ediciones SEP/SETENTAS. Secretaría de Educación Pública. México, D.F. 1974.
- Armella de Aspe, Virginia, y Mercedes Meade de Angulo. *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, 2ª edición, Editorial Fomento Cultural Banamex, A. C., México, D.F. 1993.
- Baena, Guillermina, *Instrumentos de Investigación. (Tesis profesionales y trabajos académicos)*. 11ª reimpresión. Editores Mexicanos Unidos, S. A., México, D.F. 1991.
- Bond, Fraser. *Introducción al periodismo*. Ediciones Era. México, 1973.
- Copple, Neale. *Un nuevo concepto de periodismo: Reportajes interpretativos*. Editorial Pax-México. México D.F. 1968.
- Del Río Reynaga, Julio. *Técnica del reportaje*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1964.
- Díaz de la Vega, Clemente. *Adolfo López Mateos vida y obra*. 2ª edición. Instituto Mexiquense de Cultura. Gobierno del Estado de México, 1993.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis (Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura)*. Editorial Gedisa. Barcelona, España, 1994.
- Flores Marini, Carlos. *Casas Virreinales en la Ciudad de México*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1970. p.p. 35-36
- Gaines, William. *Periodismo investigativo para prensa y televisión*. Tercer Mundo Editores. Bogotá, Colombia, 1996.
- Garton Ash, Timothy. *Ensayos, retratos y crónicas de la Europa de los 90*. 1ª edición. Tiempo de memoria tus Quest editores. Barcelona, España, 2000.
- González Galván, Manuel. "Rasgos en obras del acervo de la Pinacoteca Virreinal". *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM y Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2006. p.p.95-108.

- González Galván, Manuel. “Las ciudades mexicanas del virreinato”. *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM y Gobierno del Estado de Michoacán. México, 2006. p.p.259-374.
- Guadarrama, Rocío. “Los inicios de la estabilización”. *Evolución del Estado Mexicano. Consolidación 1940-1983*. Tomo III. 4ª edición. Ediciones El Caballito. México, D.F. 1991. p.p. 91-108.
- Guajardo, Horacio. *Elementos de periodismo*. Promociones Editoriales. México, 1970.
- Haupt, Cecilia. “La inseparable relación: Lo tangible y lo intangible en el patrimonio cultural”. *I Encuentro de Investigación del Patrimonio Cultural. Memorias*. 1ª edición. Secretaría de Cultura de Jalisco. Guadalajara, Jalisco, 2001.
- Kapuściński, Ryszard. *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre un buen periodismo*. Primera edición. Editorial Anagrama. Barcelona, España, 2002
- Manrique, José Alberto. “Del barroco a la ilustración”. *Historia general de México 1*. 2ª reimpresión. Colegio de México. Editorial Harla. México, D.F. 1987. p.p. 645-734.
- Martín Vivaldi, Gonzálo. *Géneros Periodísticos*. Editorial Paraninfo. Madrid, España, 1973.
- Merino, María Eugenia. *Escribir bien, corregir mejor*. 1ª edición. Editorial Trillas. México, D.F. 2007
- Moreno Toscano, Alejandra. “El siglo de la conquista”. *Historia general de México 1*. 2ª reimpresión. Colegio de México. Editorial Harla. México, D.F. 1987. p.p 289-369
- Moreno Toscano, Alejandra. “La era virreinal”. *Historia mínima de México*. 11ª reimpresión. Colegio de México. Editorial Harla. México, D.F. 2001. p.p 53-74
- Parrat, Sonia F. *Introducción al reportaje. Antecedentes, actualidad y perspectivas*. Universidad de Santiago de Compostela, España, 2003.
- Pereyra, Carlos. *Historia. ¿para qué?* 14ª edición. Editorial Siglo XXI. México, D.F. 1993. p.p.11-31
- Ramírez Vázquez, Pedro. *Pinacoteca Virreinal de San Diego*. Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. Edición Conmemorativa. México, 1970.

- Rojas Avendaño, Mario. *El reportaje moderno (Antología)*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. México, 1976.
- Sandoval B., Fernando. “Datos biográficos” y “Estudio de la Crónica”. *Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México* de Fray Baltasar de Medina. 2ª edición. Editorial Academia Literaria. México, 1977. p.p. XIII-XXIX.
- Schmelkes, Corina. *Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación*. 1ª edición. Editorial Harla. México, D.F. 1994.
- Sodi Pallares, Ernesto. *Pinacoteca Virreinal de San Diego*. Populibros “La Prensa”. México, 1969.
- Tamayo y Tamayo, Mario. *El proceso de la investigación científica. (Fundamentos de investigación con manual de evaluación de proyectos)*. 2ª edición, 7ª reimpresión. Editorial Limusa. México, D.F. 1992.
- Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. 3ª edición. Editorial. México, 1990.
- Tovar de Teresa, Guillermo. “Convento de N.P.S. Diego de religiosos descalzos de N.P.S. Francisco”. *Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*. Tomo II. Editorial Vuelta. México 1991. p.p. 41-44.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *México barroco*. Editorial Sahop. México, 1981.
- Trueblood, Beatrice. *Pinacoteca Virreinal de San Diego*. Ediciones Miguel Galas. México, D.F. 1968
- Ulbarri, Eduardo. *Idea y Vida del reportaje*. Editorial Trillas. México, 1994.
- Velázquez Rivera, Luis. *Técnicas del reportaje*. Universidad Veracruzana. México, 2004.
- Velázquez Rivera, Luis. *El relato periodístico*. Universidad Veracruzana. México, 2008.
- Wolfe, Tom. *El Nuevo Periodismo*. 3ª edición. Editorial Anagrama. Barcelona, España, 1984.

HEMEROGRAFÍA

- Amador Tello, Judith. "El caso de la Pinacoteca Virreinal". Revista *Proceso* 1686. México, D.F. Febrero 22, 2009. p.p. 62.
- Amador Tello, Judith. "San Diego Sacrificado". Revista *Proceso* 1686. México, D.F. Febrero 22, 2009. p.p. 64.
- Atamoros, Noemí. "El Programa MUNAL 2000 prevé un museo de altura de los mejores del mundo". Sección B. Periódico *Excélsior*. Diciembre 28, 1999. p.p. 5B.
- "Atentado contra la cultura". Carta. Sección Sociedad y Justicia. Periódico *La Jornada*. p.p. 48
- Ávila Beltrán, Salvador. "La Pinacoteca, recinto ideal para exhibir pintura religiosa". Sección Museos y galerías. Revista *Tiempo libre*. Enero 28, 2000. p.p. 38-39
- Bautista, Virginia. "Transforman la Pinacoteca". Sección Cultura. Periódico *Reforma*. México, D.F. Septiembre 14, 2000. p.p. 5C
- Bautista, Virginia. "Busca al INBA el decreto de la Pinacoteca". Sección Cultura. Periódico *Reforma*. México, D.F. Septiembre 28, 2000. p.p. 3C
- Bautista, Virginia. "Busca MUNAL 2000 desacralizar arte". Sección Cultura. Periódico *Reforma*. México, D.F. Noviembre 27, 2000. p.p. 1C
- Casas Cabrera, Gabriela. "De la Pinacoteca al MUNAL". Página temática: "Réquiem por un gran museo: Pinacoteca Virreinal". Periódico *HUMANIDADES* 184. UNAM. México, D.F. Marzo 8, 2000. p.p. 14.
- Casas Cabrera, Gabriela. "De Pinacoteca a Laboratorio". Página temática: "Actos de Fe. Imágenes transfiguradas". Periódico *HUMANIDADES* 204. UNAM. México, D.F. Febrero 7, 2001. p.p. 13.
- Casas Cabrera, Gabriela. "Entrevista a Eloy Tarciso". Página temática: "Actos de Fe. Imágenes transfiguradas". Periódico *HUMANIDADES* 204. UNAM. México, D.F. Febrero 7, 2001. p.p. 13.
- Cuadriello, Jaime; Gomar, Rogelio; Monsiváis, Carlos; Debrouse, Olivier; Pérez Escamilla, Ricardo; Ramírez, Fausto; Bargellini, Clara; Oles, James; Acevedo, Esther; Lozano, Luis-Martín; Galli, Monserrat; González Mello, Renato; Padilla, Javier; Curiel, Gustavo; Azuela, Alicia; Cordero, Karen; Gutiérrez, Juana; Fernández, Martha; García, Pilar; Ángeles, Pedro. "A favor del traslado de las colecciones de la Pinacoteca al MUNAL". Sección Cartas a cultura. Periódico *Novedades*. México, D.F. Diciembre 22, 1999.

- Cortes C., Gustavo. "El Convento de San Diego será una gran Pinacoteca". *Revista Reporter semanal*. No. 200. México, D.F. Noviembre 12, 1960.
- De la Maza, Francisco. "La pintura barroca colonial". *Revista Crédito Comercial y Bancaria*. Número 2, Volumen III. Escuela Bancaria y Comercial. México. Septiembre, 1943. p.p. 31-35.
- Galaz, Lourdes. "Por orden de Los Pinos". Periódico *La Jornada*. Sección Política. Marzo 29, 2000. p.p. 9)
- González Galván, Manuel. "De la temática religiosa". Página temática: "Actos de Fe. Imágenes transfiguradas". Periódico *HUMANIDADES 204*. UNAM. México, D.F. Febrero 7, 2001. p.p. 13.
- Gutiérrez Balcazar, Manuel. "Pinacoteca Virreinal". *Magazine de Novedades*. Abril 12, 1964. p.p. 12.
- Grupo Armonía, Movimiento y Alegría. "Protestan por eventual cierre de la Pinacoteca". Sección Columna del lector. Periódico *El Universal*. Febrero 14, 2000. p.p. A4.
- Flores Marini, Carlos. "Réquiem por la Pinacoteca Virreinal". Periódico *HUMANIDADES 187*. UNAM. México, D.F. Marzo 22, 2000. p.p. 1.
- Haupt, Cecilia. "Fraude a los investigadores". Columna "Una voz universitaria". Periódico *HUMANIDADES 198*. Octubre 4, 2000. p.p. 25).
- Hernández Jiménez, José Luis. "Pinacoteca Virreinal". Página temática: "Réquiem por un gran museo: Pinacoteca Virreinal". Periódico *HUMANIDADES 184*. UNAM. México, D.F. Marzo 8, 2000. p.p. 14.
- "Inaugura el primer magistrado la Pinacoteca Virreinal". *El Universal*. Agosto 7, 1964. p.p. 1.
- "Inauguró el presidente la Pinacoteca de la Colonia. Tres siglos de pintura mexicana". *Excelsior*. México, D.F. Agosto 9, 1964. p.p. 1 y 6ª.
- Mateos, Mónica y Jiménez, Arturo. "Tibol: desmantelar la Pinacoteca, ambición desmedida de la autoridad". Sección Cultural. Periódico *La Jornada*. México, D.F. Diciembre 16, 1999. p.p. 29.
- "México salvaguarda. Expresiones Culturales". *La Prensa*. Agosto 9, 1964. p.p. 2
- "Nos enorgullecen 3 siglos de expresión artística. Inauguró el presidente la Pinacoteca Virreinal". *El Universal*. Agosto 9, 1964. p.p. 18.

- Pinoncelly, Salvador. “La nueva biblioteca y Pinacoteca del Virreinato”. Sección Urbe. Periódico *Excelsior*. Enero 22, 1961.
- Ravelo, Renato. “El acervo de la Pinacoteca Virreinal pasaría a ser parte del MUNAL”. Sección Cultura. Periódico *La Jornada*. México, D.F. Diciembre 11, 1999. p.p. 31.
- Ravelo, Renato. “Problemas de humedad urgen el traslado de la Pinacoteca al MUNAL”. Sección Cultura. Periódico *La Jornada*. México, D.F. Diciembre 21, 1999. p.p. 29.

CIBEROGRAFÍA

Información periodística

- Bautista, Virginia. “Transforman la Pinacoteca”. Sección Cultura. Periódico *Reforma*. México, D.F. Septiembre 14, 2000. Disponible en: <http://www.reforma.com/cultura/articulo/033680>
- Chávez Sánchez, Julio. “Mudanzas”. Sección Cultura. Revista electrónica *etcéter@ política y cultura en línea*. Diciembre, 1999. Disponible en: <http://www.etcetera.com.mx/1999/360/cultura.html>
- García, Adriana y Hernández, Edgar Alejandro. “Retrosceso, el posible cierre de la Pinacoteca”. Periódico *El Universal.com.mx*, Sección Cultura. Diciembre 17, 1999. Disponible en: http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=2410&tabla=cultura
- “Ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticos e históricos”. Febrero, 2009. Disponible en: http://www.sep.gob.mx/work/sites/sep1/resources/LocalContent/97321/4/ley_federal_sobre_monu_arqueologicas.htm

Páginas Web

<http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx>
<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/reporta/mnv.html>
<http://www.infomex.org.mx/gobiernofederal>
<http://www.inah.gob.mx/muse1/html/muse14.html>
<http://www.mexicocity.com.mx/castillo.html>
<http://www.mna.inah.gob.mx>
<http://www.mnh.inah.gob.mx>
<http://www.munavi.inah.gob.mx>

TESIS

- Escamilla Magallan, Carmen Patricia. *Pinacoteca Virreinal*. Tesis Licenciatura (Arquitectura). Escuela Mexicana de Arquitectura, Universidad La Salle. México, D.F. 1999.
- Morales López, Ricardo. *Proporciones geométricas de cuatro pinturas de José Juárez en la Pinacoteca Virreinal de San Diego*. Tesis Licenciatura (Artes Visuales). Escuela Nacional de Artes Plástica, Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 1998.

ENTREVISTAS

- Alva Zavala, Raymundo. Historiador. Especialista en órdenes religiosos. (Entrevista presencial), 2009.
- Armella de Aspe, Virginia. Historiadora del Arte. Última directora de la Pinacoteca Virreinal. (Entrevista presencial), 2000.
- Bargellini, Clara. Historiadora de arte. Especialista en arte novohispano. Investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. (Entrevista electrónica), 2009.
- Baz, Sara. Historiadora del arte. Subdirectora Técnica del Museo Nacional de Arte. (Entrevista presencial), 2009.
- Cottom, Bolfy. Antropólogo. Especialista en legislación de patrimonio y asesor en materia de legislación de la cultura. Investigador de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. (Entrevista presencial), 2009.
- Fernández, Martha. Historiadora de arte. Especialista en arte novohispano. Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. (Entrevista electrónica), 2009.
- Flores Marini, Carlos. Arquitecto. Especialista en conservación de patrimonio arquitectónico, artístico y cultural. Presidente de la Organización del Gran Caribe para los Monumentos y Sitios, CARIMOS. (Entrevista presencial), 2000.
- Maquivar, Consuelo. Historiadora de arte. Especialista en arte novohispano. Investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia. (Entrevista electrónica), 2009.
- Ruiz Gomar, José Rogelio. Historiador de arte. Especialista en arte novohispano. Curador de la exposición permanente del Museo Nacional de Arte. Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas. (Entrevista presencial), 2000.

- Soto, Myrna. Historiadora de arte. Especialista en arte novohispano. Investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. (Entrevista electrónica), 2009.
- Tarcisio, Eloy. Especialista de arte conceptual contemporáneo. (Entrevista presencial), 2000.
- Tovar de Teresa, Guillermo. Historiador de arte. Especialista en arte novohispano. Presidente del Consejo de la Crónica de la Ciudad de México. (Entrevista telefónica), 2009.
- Zaldívar Guerra, Sergio. Arquitecto. Último restaurador del Ex Convento de San Diego. (Entrevista presencial), 2000.
- Zamudio Mayer, Edmundo. Arquitecto. Hijo del arquitecto Edmundo M. Zamudio, quién realizara la primera restauración del Ex Convento de San Diego. (Entrevista presencial), 2000.