



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGÍA

LA BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN MÉXICO:
SU DIFUSIÓN A TRAVÉS DE UNA EXPOSICIÓN
BIBLIOGRÁFICA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO

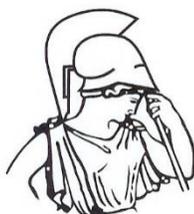
TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN BIBLIOTECOLOGÍA

P R E S E N T A:

MARÍA DE JESÚS RUIZ ORIHUELA

ASESORA: DRA. SILVIA MÓNICA SALGADO RUELAS



CIUDAD UNIVERSITARIA , CD. MX.

2019



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.

Para mis padres y mi hermano Ricardo.

Gracias, son el motor de mi vida.

Los amo.

AGRADEZCO

A la profesora Silvia Salgado Ruelas, a quien le tengo un profundo afecto y gran admiración. Gracias por el tiempo que hemos compartido, por los consejos y las enseñanzas que me ha brindado, por invitarme al mundo del libro antiguo. Espero que estos años sean sólo el comienzo de varios proyectos en los que continuemos colaborando y aprendiendo juntas.

A Ana María Sánchez Sáenz por ser una persona magnífica que tiene la valiosa virtud de transmitir el gusto por la vida. Gracias por haberme invitado a ser tu ayudante de profesora en la asignatura de Historia del libro y las bibliotecas I, ello además de representar una grata experiencia en mi formación docente, me permitió plantear inquietudes que encontraron un lugar para ser resueltas en esta tesis. Gracias por tu amistad, Ana.

Al doctor Felipe Meneses Tello por su gran compromiso con la labor docente. Gracias por el interés que ha puesto en mi formación profesional, por la disposición que ha tenido en todo momento para guiarme en la elaboración de este trabajo, por el tiempo dedicado a leer con meticulosa atención cada apartado y por la motivación que me ha otorgado en cada conversación que hemos tenido.

A Adriana Gómez Llorente por compartir conmigo tu gusto por las exposiciones bibliográficas. Gracias por ilustrar mi panorama sobre el trabajo museográfico y por tu entusiasmo al revisar esta tesis. Te agradezco por todas tus atenciones hacia conmigo y por las experiencias compartidas en el aula, en la BNM y en las prácticas.

A Sofía Rojas Ruiz por haber sembrado en mí el interés por los estudios de género, debo confesar que de no haber sido embelesada por el libro antiguo, me habría encaminado hacia la línea de investigación que nos presentaste durante tu curso en la carrera. Gracias por haber compartido libros conmigo y por haber aceptado formar parte de mi sínodo.

A quienes colaboraron con el Seminario BASC y que me apoyaron al momento de registrar información concerniente a la exposición. A Gisel Aguilar, Gabriela Carbajal, Manuel Vilchis, Argentina Enríquez, Isabel Cervantes, Esperanza Molina, Alicia Esponda y Lucía Santamaría. Fue un gusto compartir esta experiencia con ustedes.

A quienes trabajan en el Departamento de Difusión Cultural del Instituto de Investigaciones Bibliográficas y que siempre tuvieron la disposición, el tiempo y la amabilidad de proporcionar información sobre los procesos de producción de las exposiciones que realizan,

así como de facilitarme cualquier recurso gráfico o textual que les solicitara. Un especial agradecimiento a Gisel Cosío, a Mario Santillán y a Teresa Cervantes.

A los integrantes del Seminario de Cultura Literaria Novohispana que me brindaron sus observaciones y consejos en torno al planteamiento y avances de mi tesis. En particular a Sidharta, quien desde el inicio de este trabajo me ofreció su apoyo, y a la maestra Dalia Hernández por todos los conocimientos que me ha transmitido sobre la bibliografía material y sobre el libro novohispano.

Al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) por el apoyo económico que recibí para la elaboración de esta tesis a través del proyecto con clave IN401713, titulado «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México».

Dedico este trabajo...

A mi familia que me apoya incondicionalmente, que está conmigo en los mejores y peores momentos. Esta tesis el fruto de años de esfuerzo en conjunto, por lo que no es mía, es de nosotros. Gracias papá, gracias Ricardo, los quiero tanto o más como ustedes a mí.

A Raymundo, quien es una de las personas más excepcionales que he conocido en mi vida. Gracias por ser quien eres, gracias por acompañarme en todo momento y por compartir nuestros días. Sabes lo especial que eres para mí y que tu apoyo ha sido fundamental en la elaboración de este proyecto. Te quiero.

A mis amigos Violetta, Temujin, Gabriela, Renata, Evelyn y Marco, con los que he compartido la suerte de habernos encontrado gracias a la bibliotecología (por extraño que eso suene). Soy afortunada por tener su honestidad, paciencia, confianza y cariño. Los quiero, chicos.

A todos aquellos seres con los que compartí momentos importantes en mi vida personal o académica y que, de manera directa o indirecta, me condujeron a este punto pero que, por algún motivo, nuestras vidas tomaron caminos diferentes. Así es esto, al final somos sólo un instante.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	17
CAPÍTULO 1. EL PATRIMONIO BIBLIOGRÁFICO	21
1.1. El libro como objeto material e intelectual	26
1.1.1. El libro manuscrito	27
1.1.2. El libro impreso: antiguo y moderno	30
1.1.3. El libro electrónico	38
Obras citadas	42
CAPÍTULO 2. LAS EXPOSICIONES: UN MEDIO DE COMUNICACIÓN Y DE DIFUSIÓN	45
2.1. Componentes de una exposición	48
2.2. Tipos de exposición	49
2.3. Equipo de trabajo	54
2.4. Guion, cédulas y textos de apoyo	57
2.5. Diseño museográfico	62
2.5.1. Área de exhibición	64
2.5.2. Modelos de circulación	71
2.5.3. Medidas de seguridad	72
2.8. Proceso de producción	75
2.9. Recepción de la exposición	79
Obras citadas	83

CAPÍTULO 3. LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN MÉXICO Y SU BIBLIOTECA	86
3.2. La fundación de la Academia de San Carlos	88
3.2. La Academia después de la Independencia	94
3.3. La Academia en el siglo XX	100
3.4. La Biblioteca de la Academia de San Carlos	102
3.4.1. El Fondo de origen	103
3.4.2. Ubicaciones de la biblioteca	110
3.4.3. Organización bibliográfica	113
Obras citadas	123
CAPÍTULO 4. LA EXPOSICIÓN BIBLIOGRÁFICA «LA BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN MÉXICO», UN MEDIO DE DIFUSIÓN	126
4.2. La difusión del patrimonio bibliográfico en la BNM	131
4.3. La exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México»	132
4.3.1. Discurso expositivo	133
4.3.2. Proceso de producción	142
4.3.3. Proceso de distribución y organización del trabajo	148
4.3.4. Proceso de montaje	150
4.3.5. Proceso de difusión	151
4.3.6. Equipo de trabajo	152
Obras citadas	172
ANEXOS	174
Anexo 1. Guion curatorial	174
Anexo 2. Guion museográfico	196
Anexo 3. Área de exhibición	199
Anexo 4. Gráficos	202
Anexo 5. Carteles diseñados para la difusión del SIBASC	220
Anexo 6. Difusión en medios digitales	223
Anexo 7. Registro fotográfico de la exposición	228
Anexo 8. Cuestionario de visitas guiadas	234
Anexo 9. Libreta de comentarios	236
REFLEXIONES FINALES	238

Entre los derechos humanos figura el derecho a la cultura. Todos los pueblos tienen el derecho a disfrutar de los bienes y del patrimonio histórico cultural, a su vez el Estado tiene la obligación de conservar el patrimonio, difundirlo y hacerlo accesible a los ciudadanos, mostrando su significado y alcance como parte intrínseca del desarrollo social, histórico y cultural [...] La puesta en valor del patrimonio documental a través de las exposiciones, contribuye sin lugar a dudas al conocimiento y la comprensión de ello.

María José Turrión García

INTRODUCCIÓN

Las exposiciones bibliográficas representan un medio de difusión que ha sido adoptado por las bibliotecas entre sus servicios de extensión. Las exposiciones —regularmente asociadas a otro tipo de instituciones culturales como es el caso de los museos— se han implementado dentro de las bibliotecas debido a que son un mecanismo que ofrece la posibilidad de difundir las colecciones que en ellas se resguardan.

Por tal motivo, este trabajo de investigación está enfocado, principalmente, en el proceso de producción de la muestra titulada «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México» y presentada en el último trimestre del año 2015 dentro de las instalaciones del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (IIB) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En ella se exhibieron materiales bibliográficos que actualmente se conservan en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (BNM) y que provienen de la Biblioteca de la Academia de San Carlos (BASC).

Debido a que la colección de la BASC es considerada patrimonio bibliográfico y está constituida por libros impresos y manuscritos, tanto antiguos como modernos, resultó preciso definir diversos conceptos referentes a este tipo de ejemplares. Por tal motivo, en el primer apartado de este trabajo se plantean definiciones relacionadas con el patrimonio bibliográfico y se aborda, sobre todo, la relevancia de su preservación y difusión dentro de las bibliotecas en México. Asimismo, se brinda un panorama general sobre el concepto de patrimonio y posteriormente se puntualiza qué es el patrimonio cultural y por qué hay acervos bibliográficos que se estiman como parte de éste.

En el mismo capítulo, se exponen las propiedades relacionadas con el concepto general de libro y se describen tres de sus tipologías: manuscrito, impreso y electrónico. Cada una de ellas se presenta desde una perspectiva teórica que, ineludiblemente, está acompañada por una breve reseña histórica a través de la cual se describe cómo ha sido la transformación del libro a lo largo del tiempo. Cabe mencionar que cada una de las definiciones y aspectos desplegados dentro del marco teórico tienen por objeto proyectar un panorama sobre los libros que componen el acervo de la BASC y que fueron el fundamento de la exposición de «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México».

También como parte del marco conceptual, el segundo capítulo está enfocado a las exposiciones como un medio de difusión. En él se describen aspectos generales sobre ellas con el fin de examinar las cualidades que representan al ser como un recurso que posibilita la interacción del visitante, a través de elementos físicos y textuales, con temáticas particulares. De igual modo, en él se ofrece una tipología de las exposiciones, se explican sus componentes esenciales y algunos de los factores a considerar durante su producción. En un inicio se definen los tipos de exposición *grosso modo*, de acuerdo a tres modalidades: por su duración y movilidad, por las características de la colección y por su enfoque.

También se plantean los componentes esenciales para la producción de una exposición, así como las funciones de cada uno de ellos: el equipo de trabajo, el diseño museográfico, el área de exhibición, los modelos de circulación, las medidas de seguridad, entre otros. En conjunto se abordan aspectos enfocados al proceso de producción, como lo son la planeación, el desarrollo y el montaje del proyecto expositivo. Y, al final del segundo apartado, se describen los esquemas de evaluación que se emplean comúnmente para conocer la recepción que tuvo la muestra entre los visitantes.

Todo lo descrito sobre los elementos esenciales que constituyen a una exposición de cualquier índole tiene el objetivo de servir de base para delinear los parámetros, los componentes y las actividades básicas que deben ser considerados al momento de desarrollar una muestra dentro de una biblioteca. Por lo que, de acuerdo con el marco conceptual centrado en las exposiciones, fue posible contrastar lo establecido teóricamente con la experiencia adquirida y registrada durante el proceso de producción que significó la muestra de la BASC, la cual se presenta en el cuarto y último capítulo de este trabajo.

Y, justamente, debido a que la BASC es el eje que vincula el tema de los libros con el de las exposiciones dentro de este trabajo, resultó fundamental plantear el panorama histórico de la institución académica de la que procede parte del acervo que actualmente se resguarda en la BNM y por la que, a partir de los estudios que se han realizado en torno a ella, fue posible realizar la exposición bibliográfica que es el tema central de esta investigación.

Así, el contenido del tercer apartado está formulado a partir de los textos presentados en la muestra «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México». Es decir que, el marco de referencia se construyó con base en los aspectos históricos y bibliográficos que se incluyeron en el guion curatorial. Esto con el propósito de presentar un panorama más amplio que permita contextualizar al lector sobre el tema central de la exposición y favorecer la valorización del acervo de la ASC. Además, el marco de referencia está planteado para revelar las pautas y parámetros empleados al momento de realizar la propuesta y la selección de los libros que se incluyeron en el guion curatorial de la exposición pues cada uno de los materiales montados en ésta tienen características particulares que los vuelven representativos de la colección de la BASC.

Los temas de los tres primeros capítulos de este trabajo están enfocados al trinomio de elementos principales que se abordan durante el cuarto apartado: el libro, las exposiciones y la BASC. A partir del análisis conceptual e histórico que se planteó sobre cada uno de ellos,

fue factible aplicarlos para desarrollar el tema central del cuarto apartado que está enfocado en la exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México».

Al inicio del último capítulo se presenta una sucinta descripción sobre las exposiciones como un servicio de extensión bibliotecaria, en donde se mencionan sus características, propósitos, ventajas y desventajas. Posteriormente, dado que la BNM tiene entre otras funciones la de difundir la memoria bibliográfica del país, se ofrece una breve reflexión sobre la relevancia de que ésta disponga de actividades y mecanismos que favorezcan la transmisión de lo que se resguarda en sus acervos. En ambos sub apartados se plantean los aspectos que hacen de las exposiciones un medio de comunicación viable para ser implementadas por las instituciones bibliotecarias.

Tras ello, se presentan los datos recabados durante los procesos de planeación, producción y montaje de la exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México». De modo que, a lo largo de este capítulo están reseñados, de manera minuciosa, los procesos por los cuales se desarrolló el proyecto expositivo que tuvo entre sus principales objetivos el de mostrar los resultados obtenidos por el Seminario de la BASC.

A continuación se describen, además de los ya enunciados anteriormente, algunos de los objetivos planteados al inicio de esta investigación. Entre los que se encuentra el de:

- Examinar el concepto de libro desde su acepción general hasta en aquellas que están enfocadas específicamente al libro manuscrito, al impreso y al electrónico para posteriormente identificar por qué el libro es un objeto que puede ser interpretado y empleado como una pieza museable.
- Manifiestar la necesidad que existe de divulgar el patrimonio bibliográfico a través de mecanismos que resulten compatibles con la adecuada preservación de los documentos y, al mismo tiempo, inquirir si las exposiciones bibliográficas representan un medio efectivo para tal efecto.
- Señalar el contexto histórico bajo el cual se originó y desarrolló la BASC y, en conjunto con ello, registrar aspectos enfocados a su condición actual, la manera en que está organizada actualmente en la BNM y el perfil bibliográfico de la colección.
- Presentar una descripción de las exposiciones, sus características, elementos y funciones para plantear un panorama general sobre sus componentes y procesos de producción esenciales. Y, con base en ello, distinguir qué técnicas y métodos museográficos fueron aplicados durante el proyecto de la exposición centrado en la BASC.
- Reseñar el proceso productivo mediante el cual se realizó la exposición de la BASC dentro de las instalaciones de la BNM, así como cuáles fueron los elementos que formaron parte de su composición visual, temática y comunicativa. Además de examinar la recepción que tuvo ésta entre los visitantes y los usuarios que asistieron a ella.

Como es posible apreciar, a lo largo de los distintos apartados de este trabajo se procuró ofrecer argumentos que sirvieran para analizar y responder a lo planteado en los objetivos. En torno a los recursos empleados para tal propósito, es preciso mencionar que los tres primeros capítulos de esta tesis están desarrollados a partir de la investigación realizada a través del uso de fuentes documentales. Esto con la finalidad de llevar a cabo una disertación

sobre el estado de la cuestión de temáticas enfocadas al patrimonio bibliográfico y al concepto de libro, lo cual resultó esencial para manifestar características particulares de la constitución material y de contenido intelectual del libro.

En tanto que, al inicio del cuarto capítulo hay una breve disquisición, basada en fuentes documentales, que está enfocada en las exposiciones bibliográficas como un servicio de extensión bibliotecaria y en la labor de la BNM como una institución que tiene entre sus funciones la de difundir el patrimonio que en ella se resguarda. Y, posteriormente, en el mismo capítulo se ofrece una descripción pormenorizada de los datos obtenidos a partir de la participación y observación directa realizadas durante el desarrollo del proyecto de la exposición de la BASC.

Por otra parte, un aspecto que resulta conveniente mencionar es que para la presentación de este trabajo se empleó la tipografía que Joaquín Ibarra y Marín diseñó especialmente para la edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, publicada en Madrid en 1780.¹ Se ha elegido esta tipografía debido a que en el acervo de la BASC se encuentra uno de los ejemplares de tan valiosa obra, el cual es parte de los libros que conforman el Fondo de origen de la BASC. Además, un ejemplar de dicha edición del Quijote se expuso en la muestra bibliográfica que es tema cardinal de esta investigación.

¹ El Departamento de Ingeniería Eléctrica e Informática de la Universidad de Zaragoza (España) ha desarrollado un proyecto de recuperación digital de la tipografía Ibarra y ha puesto en acceso libre la fuente para que sea empleada a través de los editores de texto de computadora. En la página del proyecto es posible leer sobre el proceso de recuperación, los fundamentos tipográficos y las fases del trabajo bajo los cuales fue posible implementar la tipografía en el mundo digital. La dirección web en que se puede descargar la fuente es: <http://persephone.cps.unizar.es/General/gente/ibarra/articulo/ibarra.html> (Consultada el 9 de agosto de 2019).

CAPÍTULO I. EL PATRIMONIO BIBLIOGRÁFICO

El término patrimonio manifiesta la noción de herencia y de valor debido a que refiere a la transmisión de bienes o elementos que son dotados de un significado por los individuos o por la comunidad a la que pertenecen. El patrimonio es un concepto general y dinámico pues se encuentra en construcción constante ya que está condicionado al contexto sociocultural en el que se sitúa, así como al enfoque disciplinario que lo examina.

Analizar al patrimonio como un fenómeno más que como un concepto permite dilucidar las diferentes aristas que éste brinda con respecto a los intereses de cada área interesada en su estudio. Por ello, en la actualidad, el patrimonio es un tema abordado por una amplia variedad de especialistas en distintos campos del conocimiento, lo cual ha enriquecido su concepto y ha incrementado el interés colectivo sobre las entidades patrimoniales.

La categorización² del patrimonio surge, principalmente, por la necesidad de generar interpretaciones que den respuesta a las dificultades que se presentan en torno al estudio, cuidado y conservación de los elementos considerados como bienes patrimoniales. Desde esta perspectiva, el patrimonio cultural³ es una acepción derivada del término, el cual se

² El patrimonio se ha categorizado conforme al enfoque de los distintos campos del saber que se encargan de su estudio, por ello, en la actualidad se habla con frecuencia sobre el patrimonio histórico, arqueológico, etnográfico, artístico, ecológico, científico, mundial, nacional, tangible, intangible, documental, bibliográfico, entre otros. Cfr. Camilo de Mello Vasconcelos, "Patrimonio, memoria y educación: una visión museológica, en *Brasil: Memoria y Sociedad*, julio-diciembre de 2013, p. 95.

³ Las entidades patrimoniales se clasifican, esencialmente, en dos vertientes, la primera de ellas corresponde al patrimonio natural que se compone de aquellos elementos físicos y biológicos inherentes a la naturaleza, y que proveen de un bienestar ecológico y estético a los hábitats de especies vegetales y animales. Mientras que la segunda, es decir, el patrimonio cultural, está constituida por los bienes materiales e inmateriales, tomados individualmente o en conjunto, y que son portadores de la identidad de una sociedad. Cfr. Carlos Fernando de Moura Delphim, "El patrimonio natural en Brasil", en *Apuntes*, 2006, p. 60.

enfoca a aquellos intereses colectivos que dotan de una carga simbólica a distintas manifestaciones culturales. Por tal motivo, el patrimonio cultural carece de una definición unívoca, ya que se construye a partir de las inclinaciones, intereses y preocupaciones de cada sociedad.

En la actualidad, el patrimonio cultural es estudiado por diversas disciplinas como la antropología social, el derecho, la historia y la pedagogía, por lo que su construcción conceptual se ha enriquecido y extendido a diferentes ámbitos del conocimiento; ello ha generado que el patrimonio cultural sea considerado como aquel:

conjunto de manifestaciones u objetos nacidos de la producción humana, que una sociedad ha recibido como herencia histórica, y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo. Tales manifestaciones u objetos constituyen testimonios importantes del progreso de la civilización y ejercen una función modélica o referencial para toda la sociedad, de ahí su consideración como bienes culturales. El valor que se les atribuye va más allá de su antigüedad o su estética, puesto que se consideran bienes culturales a los que son de carácter histórico y artístico, pero también los de carácter archivístico, documental, bibliográfico, material y etnográfico, junto con las creaciones y aportaciones del momento presente y el denominado legado inmaterial.⁴

Los bienes patrimoniales son calificados como testimonios históricos que dan constancia de los procesos culturales que han conducido a la humanidad a su condición actual, por tal motivo, dichas representaciones, sean tangibles o intangibles, materiales o inmateriales, son elementos que mantienen un valor documental para la construcción de la identidad colectiva.

Cuando se habla sobre patrimonio cultural, las referencias más comunes suelen estar enfocadas a obras arquitectónicas, artísticas o etnográficas, mientras que las de carácter bibliográfico, frecuentemente, son omitidas dentro del imaginario colectivo, ello puede deberse a que son menos vistosas. Motivo por el que reciben menor atención tanto de la comunidad como de las administraciones encargadas de gestionar el presupuesto y la difusión de los bienes culturales.

En el caso particular del patrimonio bibliográfico, éste se enfoca a la valoración de los objetos librescos que son considerados testigos manifiestos de las transiciones históricas de la humanidad. Dicho patrimonio comprende que los libros poseen características materiales, intelectuales, visuales, históricas y simbólicas⁵ debido a que son piezas que reflejan una porción relevante de la vida cultural de cada sociedad en general y de la vida intelectual de algunas comunidades en particular.

Las obras conservadas en los fondos antiguos conformados por manuscritos o impresos son parte del patrimonio bibliográfico, del mismo modo que los libros raros o únicos

⁴ Josué Lull Peñalba, "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural", en *Arte, individuo y sociedad*, 2005, p. 181.

⁵ Cfr. Juan Miguel Palma Peña, "El patrimonio cultural, bibliográfico y documental de la humanidad. Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio", en *Cuicuilco*, septiembre-diciembre de 2013, p. 32.

cuyas características de impresión, ilustración, contenido o encuadernación resaltan por su peculiaridad. Tal categoría también se atribuye a algunos manuscritos modernos, autógrafos, ediciones príncipe, ediciones de bibliófilo, facsímiles, libros con encuadernaciones artísticas, obras de tirada limitada, literatura gris, publicaciones de carácter efímero y a otros materiales bibliográficos que destacan por su rareza; todos ellos ameritan, como parte del patrimonio cultural de la nación, ser conservados y preservados para las generaciones presentes y futuras.⁶

La relevancia del libro en el ámbito patrimonial radica en que éste se encuentra estrechamente ligado al contexto social donde fue concebido, así como a la producción intelectual y material del individuo. Los libros pueden ser apreciados como un bien patrimonial porque son objetos que contienen información histórica, científica, tecnológica y artística⁷; además de que son una herramienta que permite conocer aspectos relacionados con las características geográficas y naturales del lugar donde se elaboraron los materiales libresco, así como los intereses y fundamentos de las sociedades que los generaron. O bien, permiten identificar cuestiones enfocadas a la cultura escrita como los materiales escriptorios, los idiomas y su evolución, las transiciones de los soportes, las formas de producción y consumo de los libros, entre otras particularidades que son esenciales para analizar al libro como una manifestación cultural significativa de y para la humanidad.

En el marco del programa Memoria del Mundo, durante de la 3^a Reunión del Comité Consultivo Internacional (CCI), se determinó que el patrimonio bibliográfico y documental en bibliotecas y archivos constituye la mayor parte de la memoria de las personas en el mundo, y refleja la diversidad de gente, idiomas y culturas. Sin embargo, esa memoria es muy frágil. De ahí que exista la imperiosa necesidad de que el material bibliográfico considerado como patrimonio se identifique, registre, organice, estudie, preserve y difunda, ya que a través de él se logra reconstruir parte de la memoria histórica.

Asimismo, el Programa Memoria del Mundo ha expresado criterios que tienen como finalidad brindar parámetros generales para las instituciones encargadas de resguardar acervos patrimoniales. Los objetivos presentados por el CCI dentro del informe «Conservando nuestro patrimonio documental» son los siguientes:

- Asegurar la preservación del patrimonio mediante los mecanismos más apropiados de acuerdo con lo establecido por especialistas;
- Promover el acceso al patrimonio ya sea *in situ* o a través de medios remotos;
- Generar conciencia sobre el patrimonio bibliográfico y documental de manera local, nacional y mundial.⁸

⁶ María Remedios Moralejo Álvarez, “El patrimonio bibliográfico de las universidades españolas”, en *Boletín de la ANABAD*, 1998, p. 228.

⁷ Orlanda Jaramillo y Sebastián Alejandro Marín-Agudelo, “Patrimonio bibliográfico en la biblioteca pública: memorias locales e identidades nacionales”, en *El Profesional de la Información*, julio-agosto de 2014, p. 428.

⁸ Cfr. Juan Miguel Palma Peña, *op. cit.*, p. 43.

En México hay entidades estatales responsables de proteger y conservar el patrimonio cultural, como es el caso del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Sin embargo, dichas entidades gubernamentales dedican, en contraste con otros bienes como los arquitectónicos, escultóricos o arqueológicos, exigua atención al patrimonio bibliográfico y documental, a pesar de que en la vigente *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* de 1972, se estipuló en el artículo 36, apartado III, que «los documentos originales manuscritos relacionados con la historia de México y los libros, folletos y otros impresos en México o en el extranjero, durante los siglos XVI al XIX que por su rareza e importancia para la historia mexicana, merezcan ser conservados en el país»,⁹ y, por lo mismo, salvaguardados por los organismos estatales correspondientes.

Es preciso señalar que hay instituciones mexicanas que se encargan de planificar y coordinar una política adecuada para custodiar y estudiar los bienes bibliográficos del país, por ejemplo, la UNAM, a través del IIB que en coordinación con la BNM, es una de las instituciones públicas responsables de resguardar, organizar, difundir y preservar parte de la memoria histórica impresa y manuscrita que se alberga en el país.¹⁰ Dentro de la labor de dichas entidades se tiene el criterio de que el patrimonio debe ser protegido y, al mismo tiempo, socializado con la comunidad para generar conciencia sobre la riqueza cultural que simbolizan las fuentes bibliográficas ya sean manuscritas o impresas, antiguas o modernas.

El fortalecimiento de la valoración del patrimonio bibliográfico depende, en gran medida, de la labor que realicen las instituciones encargadas de su protección, organización, difusión, e investigación, pues es a través de ellas que se establece un vínculo entre los bienes patrimoniales y la sociedad a la que pertenecen. El fomento a la investigación sobre la valía cultural que existe en los fondos bibliográficos es un elemento imprescindible para incrementar la conciencia patrimonial sobre los materiales que aportan un respaldo histórico al devenir de la humanidad.

Los estudios deben procurar la unificación de normas y criterios viables para la conservación y preservación adecuada de los bienes, con el propósito de disponer de un panorama homogéneo de los elementos que conforman el legado documental, además de optimizar la gestión del patrimonio bibliográfico a partir del conocimiento sobre lo que se conserva de él en la actualidad.

Algunos de los aspectos que intervienen en el fomento de nuevas investigaciones están estrechamente relacionados con la necesidad de que las instituciones responsables de los bienes procuren:

⁹ “Ley Federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticas e históricas”, en *Diario Oficial de la Federación* el 6 de mayo de 1972, última reforma publicada el 28 de enero de 2015, p. 9.

¹⁰ Cfr. Antecedentes históricos. *Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. [en línea] Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. [Consultado el 18 de diciembre de 2015] <http://www.iib.unam.mx/pagiib/index.php/antecedenteshistoricos>

- Aprovechar las nuevas tecnologías con el propósito de facilitar las actividades de catalogación y difusión del patrimonio.
- Que la organización y el manejo de los fondos sea realizado por personal especializado.
- Dar acceso a los acervos por medio de catálogos automatizados y normalizados para propiciar el estudio del patrimonio e incrementar el conocimiento sobre el mismo.
- Trabajar en conjunto para lograr objetivos comunes en pro del rescate y la preservación patrimonial.¹¹

Cabe destacar que la difusión del patrimonio es uno de los elementos clave para estimular el valor social e institucional de la riqueza cultural, pues mediante la divulgación y transferencia del conocimiento generado a través de las pesquisas en las que se documentan, interpretan y contextualizan las entidades patrimoniales, es que se comunican y hacen visibles los esfuerzos realizados por parte de las instituciones responsables de su estudio y resguardo.

Otra cuestión relevante es el impacto de las bibliotecas patrimoniales en la organización, investigación, difusión, valoración y preservación de los acervos. Debido a que gran parte del patrimonio bibliográfico se conserva en ellas, es imprescindible que se elaboren registros normalizados sobre los materiales que conforman sus acervos para mediante ellos generar conciencia del universo libresco que éstas resguardan. Además, no se debe dejar de lado que los catálogos son herramientas que facilitan el acceso a los documentos y, por lo mismo, son esenciales para coadyuvar a la investigación del patrimonio bibliográfico.

De acuerdo con lo anterior, esas bibliotecas tienen o deben tener entre sus lineamientos el objetivo de democratizar el acceso a sus colecciones para promover la transmisión de la cultura escrita, sin embargo, a causa de la misma naturaleza frágil de los libros, es probable que éstos se degraden fácilmente si no se les brinda el cuidado necesario durante su consulta. Por tal motivo, las instituciones bibliotecarias tienen la misión de buscar herramientas que permitan el acceso a los documentos sin que ello implique un riesgo para su estado de conservación.

En la actualidad, se han implementado nuevos mecanismos de democratización de la cultura que consisten en dar visibilidad a los fondos, al mismo tiempo que se mantienen los parámetros sugeridos para su preservación. Ejemplo de ello es el uso de nuevas tecnologías para que, mediante la digitalización de fondos bibliográficos, los usuarios puedan realizar consultas sin manipularlos físicamente. De igual forma, la puesta en escena de exposiciones

¹¹ Cfr. Rosa María Fernández de Zamora, “El patrimonio bibliográfico y documental en la sociedad de la información” en *Los grandes problemas de la información en la sociedad contemporánea: memoria del XIX Coloquio Internacional de Investigación Bibliotecológica y de la Información*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 221.

temporales es un método útil para difundir las obras que se resguardan dentro de la biblioteca, siempre y cuando las exhibiciones se desarrollen bajo los parámetros de conservación establecidos por especialistas en el área.

En suma, el conocimiento sobre los bienes patrimoniales es la única vía para su valoración, de ahí que sea fundamental que exista una actualización constante sobre lo que se realiza en materia jurídica e institucional para su protección, estudio y difusión. Es preciso que todo el trabajo enfocado a mejorar las condiciones de los acervos patrimoniales tenga como base la valoración utilitaria, histórica y simbólica de los materiales que se preservan y, sobre todo, que tenga como objetivo principal el beneficio social.

1.1. El libro como objeto material e intelectual

El libro ha permitido la preservación de la memoria escrita a través de los siglos, motivo por el cual es considerado un objeto cultural que ha contribuido, en gran medida, al progreso científico, humanístico e intelectual de la humanidad. Los soportes¹² que han dado forma al libro a lo largo del tiempo son tan diversos que enumerarlos no resulta una tarea sencilla. Esta heterogeneidad de formatos ha sido el resultado de la necesidad que ha tenido el ser humano de comunicar y preservar sus pensamientos mediante lo tangible.

Pero, detrás de tantos siglos de existencia, qué se entiende por libro. Este objeto, que se ha transformado en múltiples ocasiones y que actualmente continúa haciéndolo, se caracteriza por ser materia y esencia, es decir, el libro es un artefacto que puede ser tratado tanto como un producto corpóreo, así como una herramienta para la transmisión de ideas. De ahí que su estudio suela ser enfocado en torno a dos aspectos esenciales: a su construcción material o a su composición conceptual e intelectual.

Brindar un concepto definitivo de libro puede implicar una labor compleja, sin embargo, es necesario problematizar el término y, para ello, es conveniente mencionar que Robert Escarpit explica que el libro:

Como todo lo vivo, el libro es indefinible. En todo caso, nadie ha logrado nunca, de un modo completo y para siempre, definir lo que es un libro. Porque un libro no es un objeto como los demás. En la mano, no es sino papel; y el papel no es el libro. Y, sin embargo, también está el libro en las páginas; el pensamiento solo, sin las palabras impresas, no formaría un libro. Un libro es una «máquina para leer», pero nunca se puede utilizar mecánicamente. Un libro se vende, se compra, se cambia, pero no se le debe tratar como una mercancía cualquiera, porque es a la vez múltiple y único, innumerable e insustituible.¹³

¹² El libro, al ser en principio un soporte de la escritura, ha pasado por gran variedad de formatos, entre los cuales están: las tablillas de arcilla sumerias, los papiros egipcios, las tablillas enceradas, los rollos de la antigua Roma, los manuscritos medievales, los impresos antiguos y modernos, los microfilms y los recientes libros electrónicos. Cfr. Albert Labarre, *Historia del libro*, México: Siglo XXI, 2002, p. 8.

¹³ Robert Escarpit, *La revolución del libro*, Madrid: Alianza, 1968, p. 15.

Su esencia indefinible es lo que convierte al libro en un objeto de tanta complejidad. Éste, al ser un material que logra contener parte del pensamiento y que permite la persistencia de las ideas, ha surgido y permanecido en gran parte de las culturas de la humanidad; además de que debido a su fácil transportación, cómoda consulta e innumerable capacidad para concentrar datos, se ha convertido en uno de los avances tecnológicos más útiles, versátiles y perdurables de la historia.¹⁴

No obstante la aseveración de Escarpit, hay instituciones que han procurado otorgar una definición puntual sobre el libro, ello como resultado de la necesidad de homogeneizar el término para satisfacer cuestiones prácticas relacionadas con los distintos ámbitos librarios. Un claro ejemplo es que, con la intención de uniformar las políticas culturales sobre el libro, la UNESCO ofreció un concepto oficial¹⁵ sobre éste durante la Conferencia General de 1964, el cual describe a dicho material como «una publicación impresa, no periódica, que consta como mínimo de 49 páginas, sin contar las de cubierta, excluidas las publicaciones con fines publicitarios y aquellas cuya parte más importante no es el texto»¹⁶. Esta definición se enfoca, sobre todo, al aspecto corpóreo del libro, además de que, al ser taxativa del libro moderno, no considera la diversidad de materiales que han conformado el universo bibliográfico desde el inicio de la cultura escrita.

Así como en el caso de la UNESCO, dentro del presente trabajo, por cuestiones prácticas de conceptualización, se considerará al libro como el «conjunto de varias hojas de papel, vitela, pergamino y otra materia, en blanco, manuscritas o impresas, cosidas o encuadernadas, con cubierta o pasta, y que formen un volumen»¹⁷ o que, tras la revolución electrónica que se ha dado en décadas recientes, es representado bajo mecanismos digitales, y cuya constitución gráfica puede, o no, mantener similitudes con el impreso moderno.

1.1.1. El libro manuscrito

El término manuscrito, cuya etimología proviene del latín *manus*, mano, y *scriptus*, escrito; es definido como aquel «libro copiado directamente por medio de una mano que utiliza un instrumento para trazar sobre un soporte los rasgos de las letras».¹⁸ La composición textual de un manuscrito, consecuentemente, está determinada por tres factores esenciales: el uso

¹⁴ Cfr. Martyn Lyons, *Libros: dos mil años de historia ilustrada*, España: Lunwerg, 2011, p. 12.

¹⁵ Dicho concepto, aunque no funcionó de manera uniforme en todos los contextos y países, se mantuvo en función hasta el final del siglo XX, a pesar de que los encargados de las estadísticas editoriales conocían bien las insuficiencias de la definición presentada por la UNESCO. Cfr. George Poussin y Mauro Rosi, *La UNESCO y las políticas nacionales del libro. ¿Hacia un paradigma?*, Santiago de Chile: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2008, p. 3.

¹⁶ Emilio Urbina Mendoza, *Análisis e investigación en derecho*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2007, p. 18.

¹⁷ Juan B. Iguíniz, *Léxico bibliográfico*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 180.

¹⁸ Manuel Sánchez Mariana, *Introducción al libro manuscrito*, Madrid: Arco Libros, 1995, p. 7.

de la mano y, por lo mismo, de la caligrafía para producir el escrito; la necesidad de una herramienta cuyas características físicas faciliten el trazo de líneas para formar signos alfabéticos o silábicos; y, la utilización de un soporte que, en conjunto con algún tipo de pigmento, permita la inscripción de la escritura.

El libro manuscrito es un fenómeno cultural de gran complejidad porque, a pesar de que su origen se remonta a épocas arcaicas, en la actualidad continúa vigente como un medio eficaz para la transmisión de ideas. Es justamente su permanencia intemporal lo que ha provocado que las cualidades del manuscrito puedan ser valoradas con base en el período de elaboración del mismo, por lo cual, el concepto de manuscrito presenta dos vertientes enfocadas al aspecto cronológico que tienen como factor de ruptura la invención de la imprenta de tipos móviles, de tal manera que, por un lado se establece que los manuscritos antiguos son aquellos que fueron compuestos en fechas anteriores a 1450 y, por otro, se consideran manuscritos modernos a los que fueron producidos posteriormente a dicho año y que, por lo mismo, son contemporáneos del libro impreso.

Si bien el libro manuscrito es un elemento vigente en la cultura escrita, se identifica que la Edad Antigua y el Medioevo fueron las épocas de mayor esplendor de éste en cuanto a su producción, pues durante ellas se plasmaban y transcribían textos, principalmente, en dos soportes: los rollos de papiro y los códices en pergamino, respectivamente. Por tal motivo, un gran porcentaje de los manuscritos que se conservan en la actualidad proceden de ambos períodos históricos. Sin embargo, con el nacimiento de la imprenta de tipos móviles, el manuscrito dejó de ser el medio más utilizado¹⁹ para la reproducción de textos y comenzó a compartir espacio con el libro impreso que, de manera gradual, fue adquiriendo un papel preponderante en la producción y expansión de la escritura.²⁰

Cabe señalar que es a causa de tal distinción temporal que se les otorga el término de «códice» a aquel material elaborado antes de que se comenzaran a producir los primeros impresos, por lo cual, si bien un códice es ineludiblemente un manuscrito, un manuscrito no es necesariamente un códice. Es decir, la denominación de códice es más restrictiva que la de manuscrito, pues mientras el segundo de ellos refiere a todo documento compuesto mediante el uso de la caligrafía, el primero se asocia principalmente a los textos escritos antes de la confección y propagación de la imprenta de tipo móviles en Europa.

Además, a diferencia del antiguo, se considera moderno a un manuscrito cuando se trata de un libro o documento escrito a mano que comparte temporalidad con las reproducciones hechas a través del uso de la imprenta. Dicho aspecto permite discernir sobre la relación que ha existido entre los diferentes mecanismos utilizados para plasmar la palabra

¹⁹ Antes de la invención de la imprenta de tipos móviles, la xilografía era utilizada en Europa para reproducir textos e imágenes, sin embargo, este método de impresión no tuvo el mismo auge que el realizado a través del método tipográfico debido a que requería un mayor costo, era poco práctica la elaboración de las cajas de texto y, sumado a ello, la madera se degradaba rápidamente tras ser utilizada varias veces para imprimir.

²⁰ Cfr. Pedraza, Manuel José, et. al. El libro antiguo. Madrid: Síntesis, 2003, p. 13.

escrita y, por lo mismo, es pertinente destacar que la historia de la imprenta del siglo XV estuvo estrechamente ligada a la historia del libro manuscrito moderno.²¹ Tal unión fue tan marcada que, durante el inicio de la imprenta tipográfica, los libros impresos emulaban los elementos textuales y gráficos característicos de los manuscritos de la Edad Media.

La persistencia de la obra manuscrita en épocas posteriores a la invención de la imprenta, se debe a distintos motivos, entre ellos destaca que el manuscrito, a diferencia de los impresos, permitía la difusión controlada y limitada de los textos que, por lo mismo, escapaban a la censura previa y podían circular clandestinamente con mayor facilidad que las obras impresas. Y, por ello, se reducía la posibilidad de que el manuscrito cayera en las manos de lectores a los que no estaba destinado. Fue esa la principal razón por la que los manuscritos se convirtieron en el vehículo idóneo para la diseminación de los textos de sátira erudita durante la primera mitad del siglo XVII y gran parte del XVIII.²²

A diferencia del impreso, el libro manuscrito presenta la ventaja de «estar abierto a correcciones, supresiones y adiciones en todas las etapas de su fabricación, de la composición a la copia, de la copia a la encuadernación, permite la escritura en muchos momentos [...] o por muchas manos»,²³ además de que las publicaciones manuscritas protegen al texto de alteraciones o modificaciones efectuadas por los tipógrafos y cajistas al momento de su reproducción.

Por otra parte, los manuscritos pueden clasificarse de acuerdo con otros dos aspectos que son independientes de su fecha de producción y, que se centran en: su procedencia textual y su contenido. En la primera de dichas categorías se distingue a los manuscritos en originales, es decir, aquellos textos que fueron escritos directamente por mano de su autor, o bien, por un escribano bajo la supervisión de aquel; y en copias,²⁴ que son los manuscritos en los que el texto fue trasladado por un copista sin que el autor interviniera en la transcripción. Cabe señalar que, las copias de manuscritos fueron muy numerosas a lo largo de la Edad Media, pues durante ella se presentó una demanda creciente de textos copiados a mano debido a la existencia de los monasterios y al nacimiento de las universidades.

La segunda categoría, centrada principalmente en el contenido del volumen para su clasificación, distingue a los manuscritos en unitarios y misceláneos. Los primeros, también conocidos como monográficos, son aquellos que contienen el texto de una sola obra. Mientras que, los manuscritos misceláneos son los que reúnen textos independientes entre sí en un mismo volumen, los cuales pueden tener una relación bilateral debido a su género, temática, fecha o autor; sin que esto último sea un aspecto imprescindible para su compilación.²⁵

²¹ Cfr. Armando Petrucci, *Libros, escrituras y bibliotecas*, España: Universidad de Salamanca, 2011, p. 426.

²² Cfr. Roger Chartier, *El libro y sus poderes (siglo XV-XVIII)*, Colombia: Universidad de Antioquia, 2009, pp. 11-12.

²³ *Ibidem*, p. 12.

²⁴ También conocidos como ológrafos. Cfr. Juan B. Iguíniz., *op. cit.*, p. 217.

²⁵ Cfr. María Marsá Vila, *El fondo antiguo en la biblioteca*, España: Trea, 1999, p. 54.

Los manuscritos son materiales cuyo estudio requiere, en muchas ocasiones, del análisis exhaustivo de cada uno de sus componentes, desde los que conforman su construcción física: encuadernación, tipo de papel y tinta, estructura de los folios; hasta aquellos que están relacionados con su contenido: estilo caligráfico, si cuenta con ilustraciones o algún tipo de ornamentación, lugar donde fue realizado, identificación de adiciones, entre otros. La descripción de todos sus elementos contribuye a tener un mayor conocimiento sobre la necesidad de su preservación y difusión, además de que brinda un mejor panorama sobre su valor cultural e histórico.

1.1.2. El libro impreso: antiguo y moderno

La producción de impresos se dio por primera vez en China y se desarrolló a través del método xilográfico desde el año 594 a. de C.,²⁶ pero fue hasta 1379 cuando éste llegó a Europa. En un inicio la xilografía se utilizó para la ornamentación de telas pero con el paso del tiempo se usó también para la publicación de imágenes piadosas, las cuales posteriormente fueron introducidas en manuscritos y formaron parte de su decoración. Tal método de impresión comenzó a utilizarse para la confección de libros en Alemania al rededor de 1430, lo que dio origen al libro xilográfico.²⁷

Si bien la imprenta xilográfica generó un impacto en la forma en que se producían los textos, no fue hasta después de la creación de la imprenta de tipos móviles que surgió la verdadera revolución del libro. La invención de dicho mecanismo se le adjudica al orfebre magunciano Johann Gensfleisch zum Gutenberg,²⁸ quien se encargó de realizar una serie de adaptaciones de artefactos anteriores que, al conjuntarlos, condujeron a la elaboración de un nuevo procedimiento que permitió confeccionar escritos mediante el uso de tipos individuales.

La Biblia de 42 líneas²⁹ es la primera reproducción bibliográfica realizada por medio de la imprenta de tipos móviles que se le atribuye a Gutenberg. No es de extrañar que la

²⁶ Para su realización «se recortaban entonces los tipos utilizando para ello gubias y formones. Después se daba la tinta con un pincel y se colocaba una hoja de papel sobre la superficie impregnada de tinta frotando el reverso con un cepillo blando». Cfr. Tsuen-Hsui Tsien, “China inventora del papel, la imprenta y los tipos móviles” en *El correo: el arte del libro*, España: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1972, p. 8.

²⁷ El libro xilográfico continuó «produciéndose hasta 1480, una generación después de la aparición de la tipografía de caracteres móviles; poco después no tardaron mucho en desaparecer.» Cfr. Frédéric Barbier, *Historia del libro*, Madrid: Alianza, 2005, p. 94.

²⁸ En conjunto con la confección de la prensa de imprimir, a Gutenberg se le reconoce por la invención de la máquina de fundir que en combinación con la técnica metalúrgica de la multiplicación de caracteres tipográficos, dio como resultado la posibilidad de fabricar en serie caracteres normalizados. Cfr. *Ibidem*, p. 102.

²⁹ También conocida como Biblia Latina o Biblia de Gutenberg, ésta se encuentra constituida por 1282 páginas. Se desconoce el tiraje que se imprimió, aunque se estima que el número de ejemplares oscila entre los cien y trescientos; parte de ellos fueron producidos en pergamino. Cfr. José Martínez de Sousa, *Pequeña historia del libro*, España: Trea, 2010, p. 75.

Biblia fuera la primera publicación compuesta por el taller del orfebre magunciano pues, al ser la obra más importante de la cultura cristiana, tenía un mercado seguro, lo cual implicaba que su producción tuviera una menor posibilidad de pérdidas económicas.

Desde el primer impreso publicado durante la mitad del siglo XV, la producción del libro dio un salto que modificó por completo el mercado bibliográfico, y aunque en sus inicios la imprenta estuvo confinada a las ciudades comerciales activas ubicadas en el núcleo económico de Europa, de manera paulatina se generó un aumento de establecimientos que se incorporaron a la producción y al mercado naciente de libros, lo cual provocó que la propagación progresiva de la imprenta por dicho continente convirtiera al invento de Gutenberg en la «compañera indispensable para la europeización del mundo».³⁰ Ejemplo de su expansión es que, cerca de un siglo después de que se produjo, el primer país de América en recibir una imprenta fue México, en el año de 1539.³¹

La aparición de la imprenta tipográfica fue el resultado de la conjunción de diversos elementos que posibilitaron su existencia, entre los cuales están: la creciente producción del papel en Europa debido a la escasez de trapos; el aumento en la demanda libresca por parte de monasterios y universidades, las cuales se volvieron el centro de vida intelectual en algunas ciudades europea y cuya demanda de textos manuscritos implicaba una gran suma de trabajo y de esfuerzo por parte de los copistas; comenzó a aumentar el número de lectores que buscaban textos raros y a bajo costo.³² Como es posible observar, cada uno de los aspectos que intervinieron en el surgimiento y propagación del libro impreso son un reflejo del contexto en el que fue producido.

La expansión de la imprenta alrededor del mundo y el nuevo proceso productivo del libro, suscitaron cambios en la concepción que se tenía sobre la escritura, pues el mecanismo ideado por Gutenberg favoreció la circulación del pensamiento escrito y fomentó la creación de ideas nuevas, al mismo tiempo que rebasó paulatinamente a la cultura manuscrita.

Uno de los alcances fundamentales del surgimiento de la imprenta de tipos móviles, es que con ella se dio el primer paso hacia la industrialización de la producción libresca. A pesar de la incipiente mecanización que se generó con la innovación de la imprenta, los procesos de elaboración continuaron basándose en actividades manuales como: la creación del papel, la organización de los caracteres tipográficos, el proceso de impresión y la construcción de la encuadernación, entre otros aspectos.

De manera que, la producción de impresos pasó a ser un proceso que conjuntó lo artesanal con lo mecánico. Asimismo, la imprenta de tipos móviles proporcionó el primer

³⁰ Martyn Lyons, *op. cit.*, p. 63.

³¹ Cien años más tarde, en 1639, Cambridge, EE. UU., contó con su primera imprenta, mientras que Rio de Janeiro en Brasil la recibiría hasta doscientos ocho años después, es decir en 1747. «En la América hispana, sólo Montevideo, en Uruguay, implanta la primera imprenta en el siglo XIX (1807)». Cfr. *Ibidem*, p. 79.

³² Cfr. Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1962, p. 18.

acercamiento hacia la estandarización de los textos, pues mediante ella se obtuvo una homogeneidad en la transcripción.

En la actualidad, la sociedad se encuentra tan familiarizada con los materiales impresos que éstos se han vuelto, por antonomasia, sinónimo de la cultura humana. La revolución del libro como lo conocemos hoy en día, ha provocado que aquellos aspectos relacionados con la ciencia, la tecnología y la cultura se encuentren intrínsecamente ligados a la existencia del libro impreso.

El estudio del libro impreso se basa, esencialmente, en una tipología dicotómica que está enfocada, por un lado, al análisis de los materiales antiguos y, por otro, al de los modernos. Esta división que en un inicio puede estimarse como meramente temporal, considera también las características físicas del libro, las cuales son consecuencia de una serie de transiciones en los medios de producción del mismo. A continuación se presenta una breve descripción de los aspectos que originan el establecimiento de ambas categorías sobre los impresos.

De acuerdo con lo mencionado, la conceptualización sobre el libro antiguo³³ se centra, principalmente, en dos de sus características: la primera de ellas se enfoca en la fecha de su elaboración, mientras que la segunda se relaciona con los métodos de producción y los materiales que fueron utilizados para su fabricación. De manera que, por un lado, está el aspecto cronológico y, por otro, la forma en que fue manufacturado el libro y las particularidades físicas de éste.

Si bien en el enfoque cronológico se considera como libro antiguo a las obras que fueron impresas durante los años de 1450 a 1800,³⁴ desde la perspectiva ceñida a su manufactura, el libro antiguo es aquel que fue elaborado antes de 1801 o que, a pesar de ser posterior a tal fecha, fue producido a mano o por métodos iguales o similares a los de la imprenta manual,³⁵ es decir, que durante su fabricación el texto haya sido compuesto por medio de caracteres tipográficos móviles, estampado con una prensa en papel verjurado hecho de trapos y que su encuadernación sea artesanal. Tales precisiones permiten discernir de manera formal sobre la ruptura entre los libros antiguos y los modernos, ya sea con base en un período temporal establecido o a través del análisis de los mecanismos que se utilizaron para su fabricación.

Cabe señalar que la publicación de la *Bibliographie de la France*, que tuvo su inicio en 1811, es uno de los testimonios históricos de la cultura impresa que ha conducido a que el año de 1810 también sea considerado, por algunos especialistas sobre la temática, como la fecha límite del libro antiguo; ello se debe, principalmente, a las transiciones que se dieron

³³ Hay autores que conciben al libro antiguo como un concepto taxativo de los impresos, por lo cual, el manuscrito queda excluido; ello se debe a que, la disquisición que realizan sobre el término se basa en los mecanismos de producción, es decir, sólo consideran como antiguo al libro que fue elaborado artesanalmente por medio del uso de la imprenta tipográfica y que data de fechas anteriores al siglo XIX.

³⁴ Cfr. Dália Guerreiro, *A digitalização do livro antigo*, Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa, 2006, p. 5.

³⁵ Cfr. José Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, España: Trea, 2004, p. 584.

no sólo en los factores materiales o temporales, sino también, a las innovaciones dentro de la producción intelectual y a los métodos utilizados para el registro de las publicaciones que surgieron a partir de tal período. Pero como el tiempo avanza, es posible que estas fechas límite algún día tengan que modificarse bajo otros criterios temporales.

Así pues, hay ciertos elementos del libro antiguo que pueden ser de gran ayuda para determinar cuestiones relacionadas con el lugar y fecha de publicación, o conocer datos relacionados con la procedencia de los ejemplares. Entre las características que hacen que los materiales bibliográficos se conviertan en una entidad individual y única están: el tipo de encuadernación y cómo está construido el volumen, las marcas tipográficas o de impresor, además de las marcas de propiedad o hasta los sellos de las bibliotecas en las que ha estado.

La encuadernación,³⁶ por ejemplo, es uno de los factores que, al incidir directamente en las características externas del libro antiguo, puede aportar datos sobre la naturaleza e historia de cada volumen de forma particular. Todos los ejemplares contienen cualidades diferentes en su encuadernación debido a que, en aquel entonces, los tirajes no se encuadernaban en el mismo taller donde se imprimía la obra,³⁷ sino que en la mayoría de las ocasiones era el librero³⁸ o el comprador de la pieza quien seleccionaba los materiales y elementos decorativos, en caso de haberlos, que conformarían el recubrimiento del libro.

Uno de los elementos decorativos que se han incorporado a la encuadernación y al cuerpo del libro son las marcas de propiedad que señalan al poseedor del volumen. Dichas marcas son de utilidad para conocer parte de la trayectoria que ha tenido una obra en su andanza por el tiempo. De modo que, debido a que existe una importante variedad en cuanto a las marcas de propiedad o de propietario, es esencial brindar una descripción general sobre las características que más destacan de ellas:

- Marcas de fuego. Se les nombra así a las improntas carbonizadas que fueron colocadas sobre algunos cantos de los libros por medio de un herraje al rojo vivo. Fueron utilizadas, principalmente, por las órdenes religiosas de la Nueva España.³⁹
- Leyendas o firmas manuscritas. De las inscripciones más tradicionales en el libro. Al ser anotaciones hechas manualmente por el propietario en alguna de las partes internas, o

³⁶ Por encuadernación se entiende aquel «conjunto de técnicas, procesos y operaciones que consisten en la unión de hojas, pliegos o cuadernillos con unas tapas cubiertas de diversos materiales, con el fin de conseguir una mejor conservación y manejabilidad, y que pueden llegar hasta la consideración de arte cuando las tapas han sido bellamente decoradas.» Antonio Carpallo Bautista, *Identificación, estudio y descripción de encuadernaciones artísticas*, México: Fondo Editorial del Estado de México, 2015, p. 12.

³⁷ Cfr. Manuel José Pedraza, “Algunas reflexiones sobre bibliotecas históricas o patrimoniales: nuevo paradigma entre los centros y servicios de información”, en *Investigación Bibliotecológica*, septiembre-diciembre de 2014, p. 37.

³⁸ El pergamino flexible era el recubrimiento que comúnmente utilizaban los libreros para encuadernar los materiales que les llegaban en rama para ser comercializados. Cfr. *Ibidem*, p. 37.

³⁹ Cfr. Idalia García, “Libros marcados con fuego”, en *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 2007, p. 273.

- en ocasiones externas, del libro, se caracterizan por ser la forma más sencilla y fácil de registrar datos de la procedencia, el destinatario o el poseedor del material bibliográfico.
- *Exlibris*. Reciben dicho nombre las etiquetas impresas o sellos de bibliófilo que indican la marca del propietario, por lo regular se adhieren o estampan al reverso de la tapa anterior, en la hoja de respeto o en la portada del libro.⁴⁰ Este tipo de marcas pueden estar compuestas por un elemento gráfico, epígrafe, lema distintivo o nombre del propietario.
 - *Superlibris*. Menos común que el *exlibris*, el *superlibris* es la estampación, ya sea en dorado o en seco, que se ubica en una o ambas cubiertas de la encuadernación y que suele contener motivos heráldicos de nobles propietarios, aunque también pueden ser anagramas, símbolos o letras.⁴¹
 - Sellos. La marca de propiedad por excelencia que utilizan las bibliotecas en la actualidad. Los sellos se colocan, comúnmente, en la portada y en los cantos del libro; presentan el nombre de la biblioteca y, en ocasiones, algún elemento gráfico que la represente.⁴²

De manera que, las marcas de propiedad o de procedencia son elementos que ayudan a identificar datos del libro que van más allá de lo que se expone en su contenido textual. Al igual que la encuadernación, cada una de las marcas anteriormente enunciadas tienen la cualidad de exteriorizar un fragmento de la identidad del personaje o de la institución a la que perteneció el libro y, por ende, son un registro visual que evidencia la intervención de quienes lo han poseído a lo largo de los años y, por lo mismo, son considerados vestigios de gran relevancia histórica para el estudio de los materiales antiguos.

Otra marca que indica la procedencia del ejemplar es la tipográfica, conocida también como marca de impresor. Ésta se puede definir como el grabado de identificación con un valor emblemático que se incluía en la portada del libro y que representa al taller tipográfico donde fue impreso el texto.⁴³ En un inicio, las marcas tipográficas eran anagramas compuestos a partir del nombre del propietario del taller, posteriormente se transformaron en insignias cuyo contenido era seleccionado de acuerdo con el gusto del impresor. Este tipo de marcas de identificación son parte de la cultura simbólica que se representaba mediante la gráfica del grabado y cuyas cualidades se basaban en la simetría y proporción de las formas que lo integraban.

En torno a la estructura material e intelectual del libro se encuentran los libros facticios, los cuales son ejemplares que se caracterizan por ser piezas heterogéneas, en las cuales se reúnen obras que fueron publicadas de manera aislada y que, posteriormente, se

⁴⁰ Cfr. Nicolás León, *Ex-libris de bibliófilos mexicanos. Colección formada por Nicolás León y continuada e ilustrada con notas bibliográficas de Juan B. Iguíniz*, México: Anales del Museo Nacional de México, 1913, p. 67.

⁴¹ Cfr. *Sellado de materiales bibliográficos de la Biblioteca Nacional*, Argentina: Biblioteca Nacional, 2011, p. 85.

⁴² Cfr. *Ibidem*, pp. 84-85.

⁴³ Cfr. Rosa Margarita Cacheda Barreiro, "Aproximación iconográfica a la figura del impresor a través de sus marcas tipográficas. Una visión emblemática del siglo XVI", en *Cuadernos de arte e iconografía*, 2005, p. 49.

unieron en una misma encuadernación por decisión de su propietario o, bien, por cuestiones de conservación en un archivo o biblioteca.⁴⁴

Los volúmenes facticios⁴⁵ fueron resultado del desplazamiento paulatino que tuvo el manuscrito tras la llegada del impreso, pues la transición gradual que se dio en las formas de reproducción del texto influyó en los procesos de estandarización de los ejemplares, así como en la propagación de variaciones de una misma obra. En este caso, los libros facticios, por lo mismo, podían estar contruidos únicamente con documentos impresos independientes entre sí, aunque también está la posibilidad de que mezclaran impresos con manuscritos en un mismo volumen.

De modo que, así como cada elemento de diversificación bibliográfica puede servir como vestigio para identificar datos relacionados con la procedencia del material, la ausencia de ellos también puede indicar parte de la historia del mismo. En el segundo caso, se encuentran los que inciden en el contenido textual y gráfico de una publicación y son: los expurgos, la mutilación, las incorporaciones de elementos manuscritos, el ataque de insectos bibliófagos, las reencuadernaciones, los hurtos o el coloreado manual de las ilustraciones, la mala conservación del material, entre otros.⁴⁶

Con base en el análisis y estudio minucioso de algunas de las características del libro antiguo es posible reconstruir una porción de la procedencia histórica del mismo. Cuando el material conserva uno o más de los elementos anteriormente enunciados, es preciso identificarlo y registrarlo, pues es a través de ellos que el ejemplar adquiere una mayor identidad.

Si bien la estructura física del libro impreso se ha mantenido desde la aparición del códice, los mecanismos de producción y los materiales utilizados para su fabricación han experimentado modificaciones sustanciales en los siglos más recientes. Asimismo, las transformaciones sociales, políticas y económicas han intervenido en la evolución de los contenidos textuales. Tales cambios han contribuido a que se distingan dos tipos de libros impresos: el antiguo y el moderno.

La distinción entre ambos se debe a que, a diferencia del antiguo, el libro impreso moderno ha sido fabricado desde el siglo XIX hasta la primera mitad del XX, además de que su fabricación se basó en el uso de mecanismos de producción industrializados. Tal delimitación temporal se debe a que a finales del siglo XVIII surgieron innovaciones tecnológicas que intervinieron en tres ámbitos esenciales para la industria del libro, pues hubo modificaciones en los métodos de fabricación del papel, de impresión y de composición de los textos. La creación de nuevos procedimientos en la industria del libro se prolongó al

⁴⁴ Cfr. *Directrices para la catalogación de colecciones facticias*, España: Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 2.

⁴⁵ Si bien la compilación de textos que eran independientes entre sí en una misma encuadernación se había desarrollado desde los manuscritos misceláneos, fue hasta la llegada y propagación de la imprenta que la práctica de reunir textos de géneros, fechas y autores diferentes se fortaleció. Cfr. Roger Chartier, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁶ Cfr. Manuel Pedraza García, *Algunas reflexiones... op. cit.*, pp. 37-38.

siglo XIX y generó un incremento en la producción y, por lo mismo, también en la disminución de los costos.

Durante el siglo XIX la elaboración del papel pasó de ser artesanal a industrial y los deshechos textiles, que eran utilizados como materia prima, fueron sustituidos por la pasta de madera. Ambos aspectos se debieron a diversos motivos, uno de ellos fue que la demanda del papel era superior a la producción de éste, lo que ocasionó que se buscaran formas más rápidas de manufacturarlo. La solución a ello llegó cuando, en la última década del siglo decimonónico, Nicolás Luis Robert inventó la máquina de papel continuo, en uno de los molinos de la familia Didot. No obstante, por diversas causas relacionadas con los movimientos sociales en Francia, las primeras maquinarias construidas pertenecieron a los hermanos Fourdrinier que habitaban en Inglaterra.⁴⁷

Otro factor determinante fue la escasez de trapos que, conjugada con el auge de la máquina de papel continuo, provocó la búsqueda de materiales sustitutos para la fabricación del papel. La solución fue encontrada en la pasta de madera que, al ser triturada y tratada con cloro y bisulfitos, daba como resultado la celulosa pura. La primera fábrica de papel de celulosa fue establecida por Heinrich Völter en Bautzen, Alemania. La fabricación del papel en rollo propició efectos tanto positivos como negativos en la industria librería: por un lado era posible producir cantidades de papel a gran escala en formatos diversos, además de que redujo el precio de producción; sin embargo, también ocasionó que el papel fuera de menor calidad, lo que a largo plazo significó dificultades en la conservación de los libros pues éstos tendían a volverse amarillos y a quebrarse con facilidad.⁴⁸

Las innovaciones en la imprenta también fueron esenciales para la transición del libro antiguo al moderno. Antes del siglo XIX habían sido pocas las modificaciones hechas al invento de Gutenberg. No obstante, en la segunda década del siglo, se dio la revolución en la producción de textos cuando Friederich König fundó la primera fábrica de máquinas de imprimir cerca de Wüzburg, la cual se hizo famosa en Europa al poco tiempo. Más tarde, en 1872, Hipólito Marinoni confeccionó en Francia la primera rotativa que utilizaba bobinas de papel continuo, convirtiéndose con ello en el constructor más importante de maquinaria para imprimir de su época.

En cuanto a la composición, ésta fue afectada, inicialmente, en la mecánica de los tipos tras la invención de la estereotipia. Este novedoso sistema ofreció varias ventajas: permitió conservar la composición para impresiones posteriores mediante el uso de moldes de cartón, con lo que hubo una disminución en los costes de reimpresión; asimismo, aumentó la velocidad en la tirada de los textos e incidió directamente en la aparición de la rotativa, la cual permitió aumentar la producción de diarios y publicaciones periódicas.

⁴⁷ Cfr. Hipólito Escolar Sobrino, *Manual de historia del libro*, Madrid: Gredos, 2000, p. 312.

⁴⁸ Cfr. Frédéric Barbier, *op. cit.*, pp. 322-323.

Después el costo y el tiempo de composición también disminuyeron con la creación de la linotipia y la monotipia, ya que ambos mecanismos multiplicaron la velocidad y el rendimiento con que se construían las líneas textuales, sin que ello implicara una disminución en la calidad de la impresión.

Debido a las incipientes técnicas gráficas,⁴⁹ en el siglo XIX aumentó el número de ilustraciones contenidas en los libros. Este cambio en la confección y presentación visual de los textos fue provocada, principalmente, por el aumento de lectores cuyo interés en los escritos se reforzaba mediante el acompañamiento de ilustraciones relacionadas con el contenido de la obra. De manera que, las imágenes incluidas en las páginas de los libros servían como un medio comunicativo que hacía más comprensible la información escrita.

Así como la industrialización provocó una serie de innovaciones técnicas en la producción del libro, en la fabricación del papel, en la automatización de la imprenta y en la mecanización de la composición; también provocó modificaciones en la construcción y composición de las encuadernaciones, las cuales cambiaron radicalmente a causa de las técnicas y métodos utilizados para su fabricación.

Al aumentar la producción de publicaciones, las encuadernaciones hechas artesanalmente fueron insuficientes para satisfacer la demanda de la producción librea. Por ello, los editores comenzaron a presentar ejemplares que se encontraban recubiertos de manera uniforme. A este tipo de encuadernación, por lo mismo, se le denominó de las siguientes formas: comercial, técnico-industrial, en serie, de editor, de librero o, únicamente, industrial. Se caracterizan por estar hechas a base de materiales como la percalina o telas gofradas y doradas, tales encuadernaciones ayudaban a reducir los costos. No obstante, en ocasiones se seguían utilizando pieles lujosas, como: chagrín, marroquín, o bien, telas vistosas como el terciopelo, brocado, damasco, moaré o seda.

De la misma manera en que los materiales de recubrimiento cambiaron, las formas de manufactura también lo hicieron. Gran parte de los procesos se mecanizaron por medio de los siguientes artefactos: «máquina para preparar las telas de las tapas (1823), gofradora para adornar las tapas (1830), plegadora (1856), de coser (1856), de redondear y enlomar (1876), de fabricar tapas (1891) y de alzar (1900)»;⁵⁰ y, en torno a las técnicas de decoración, se emplearon frecuentemente el estampado en seco, el dorado y el mosaico.

Algunas de las encuadernaciones industriales, de igual forma que en el caso de las artesanales, se destacaron por su composición gráfica. A éstas se les conoce como artísticas pues tienen un estilo⁵¹ decorativo basado en los principios estéticos de la época. En aquel

⁴⁹ La litografía o grabado en piedra, que fue descubierta al final del siglo XVIII, se utilizó en gran medida para ilustrar libros. Mientras que el fotograbado, procedimiento que se originó durante el XIX, facilitó la inserción de material gráfico en las publicaciones.

⁵⁰ Antonio Carpallo Bautista, *op. cit.*, p. 255.

⁵¹ Entre los estilos decorativos que surgieron durante el siglo XIX están: imperio, neoclásico, rococó, romántico, catedral, retrospectivo, entre otros.

entonces, un alto porcentaje de los motivos ornamentales diseñados para las encuadernaciones en serie buscaban imitar a los que adornaban los libros de lujo.

Las innovaciones técnicas conseguidas con la Revolución Industrial permearon la fabricación de los libros, así como el mercado del mismo, e incrementaron los tirajes producidos. Tal desarrollo se conjugó con el aumento de la demanda de textos originada tras los movimientos sociales que se dieron en Europa durante el siglo XVIII. El acrecentamiento del público-lector también propició cambios en la materialidad y contenido del libro moderno, pues al ampliarse el mercado a diferentes sectores de la población se generó una diversificación en los formatos del mismo. Dicho factor se reflejó en que las publicaciones empezaron a incluir más elementos decorativos e ilustrativos, se acrecentaron las temáticas y contenidos, además de que surgieron presentaciones de diferente calidad, en rústica y de lujo, para que el público de menores recursos económicos pudiera tener acceso a las ediciones.

Tras todo lo anterior, es prudente señalar que conocer los procesos de fabricación del libro, ya sea antiguo o moderno, permite identificar el tratamiento más adecuado para éste. La relevancia del análisis histórico y material es determinante para la toma de decisiones respecto a la organización, acceso, difusión y preservación de cada ejemplar que compone los fondos resguardados en las bibliotecas patrimoniales. Por ello, es preciso que se distingan aspectos bibliográficos de diversa índole para el desarrollo de las pautas catalográficas y descriptivas que sean de utilidad para el registro normalizado de los acervos especiales.

Los libros antiguos y modernos, manuscritos o impresos, son testimonio de las transiciones que la cultura escrita ha experimentado a lo largo de la historia. Por ello mismo, cada aspecto del libro se encuentra condicionado por un contexto específico que ha sido determinante en su composición física e intelectual. Para lograr la valoración de los fondos documentales es preciso que se tenga un conocimiento extensivo sobre los materiales que los componen, que se genere un registro preciso de los mismos y que se divulguen las investigaciones producidas a partir del estudio de los acervos y, además, se socialicen los bienes patrimoniales que se conservan en la actualidad dentro de las bibliotecas que conservan el patrimonio bibliográfico de la nación.

1.1.3 El libro electrónico

Desde la adopción del códice durante la Edad Antigua, el libro no había tenido cambios tan radicales en cuanto a su formato físico como los que ha presentado en las décadas más recientes. La revolución tecnológica, que inició a mediados del siglo XX, trajo consigo la mayor ruptura en torno al paradigma del libro. Por lo tanto, el concepto de dicho soporte ha tenido que ser ampliado para poder contemplar las nuevas características que ciñen a un libro en su formato electrónico, originándose así lo que se conoce como libro electrónico o, en su anglicismo, *e-book*.

El término de libro electrónico⁵² se considera como un elemento conceptual que está en construcción debido a la gran cantidad de innovaciones tecnológicas que se presentan en la actualidad. No obstante, hay autores que otorgan una descripción precisa sobre dicho soporte de información. Por ejemplo, Gama Ramírez lo define como «una colección estructurada de bits que puede ser transportada en un disco compacto o en otro medio de almacenamiento disponible a través de red, y que está diseñado para ser visto en un equipo y programa desde una terminal hasta un visualizador web»,⁵³ a la vez que posibilita la oportunidad de copiarlo de un dispositivo a otro con mayor facilidad. Por lo tanto, a diferencia del libro tradicional, el libro electrónico se caracteriza por ser intangible, ya que es un documento que requiere de un dispositivo eléctrico para ser consultado.

Desde de una perspectiva similar a la de Gama Ramírez, Antonio Cerdón define al libro electrónico como aquel:

formato digital que puede descargarse en dispositivos electrónicos para su posterior visualización. Se trata de un archivo digital que precisa de un elemento adicional para su visionado, el dispositivo lector, que debe contener un software adecuado para la lectura del documento. Puede incluir elementos textuales, gráficos, sonoros y visuales integrados y visualizables según el dispositivo de consulta: ordenador, e-reader, tablet u otro.⁵⁴

De tal manera que, la mayor modificación del libro, de su formato tradicional al electrónico, ha sido su inexorable necesidad de emplear un dispositivo que permita su reproducción. En la actualidad, los tres mecanismos más utilizados para desarrollar tal tarea son: la pantalla de un ordenador, un teléfono inteligente o un *e-reader* dotado de tecnología de tinta electrónica.

El *e-book* también ha tenido una serie de transformaciones en su composición visual, ello como resultado de las grandes innovaciones que ha presentado la tecnología en décadas recientes, la cual ha impulsado el desarrollo de un mayor número de posibilidades en la composición gráfica del libro en su formato digital, provocando que éste se convierta, no sólo en un soporte de información novedoso, sino también en un instrumento multimedia que se caracteriza, sobre todo, por proporcionar información de fácil alcance a través de dispositivos con acceso a la red que, a su vez, brindan la posibilidad de consultar un cúmulo

⁵² Dicho término sigue en construcción debido a las constantes innovaciones tecnológicas. En su inicio, el libro electrónico consistía en una mera reproducción del libro tradicional a un formato digital, por lo tanto, su presentación, contenido y elementos eran semejantes entre ambos; sin embargo, con las innovaciones constantes generadas en el ámbito de la tecnología, se han presentado cambios significativos en cuanto a la estructura y diseño del libro electrónico. Lo anterior, permite intuir que el tal documento continuará evolucionando y, por ende, su concepto también lo hará. Cfr. "El libro digital... una realidad", [en línea] en *Entérate*, 7 de abril de 2002. [Consultado el 18 de diciembre de 2015] <http://ru.tic.unam.mx:8080/tic/handle/123456789/3274>

⁵³ Miguel Gama Ramírez, "El libro electrónico: del papel a la pantalla", en *Biblioteca Universitaria*, enero-junio de 2002, p. 18.

⁵⁴ José Antonio Cerdón, *La revolución del libro electrónico*. Barcelona: Universidad Abierta de Cataluña, 2011, p. 17.

de información, cada vez más creciente, que puede ser almacenada o descargada para su posterior consulta.⁵⁵

El libro electrónico ha sido el resultado de nuevas técnicas y modalidades de inscripción, de difusión y de apropiación de los textos. Su evolución ha transitado de la representación análoga del libro tradicional en una pantalla a la construcción de escritos que han sido diseñados exclusivamente para ser consultados a través de un dispositivo digital. Por lo mismo, el modelo intangible de libro surgido en las últimas décadas del siglo pasado, ha provocado el incremento en la transmisión y multiplicación de la cultura escrita sin necesidad de un soporte físico como el papel o un material escriptorio como la tinta.

No obstante, al igual que el libro tradicional, el electrónico contiene páginas y unidades textuales que emulan a las del impreso, mantiene una estructura similar tanto en su aspecto visual como en su contenido. Pero, a pesar de que las ediciones actuales, ya sean en papel o digitales, mantienen características en común, los formatos electrónicos han generado una serie de cambios sustanciales en la producción del libro: ventajas de distribución, rapidez de publicación, mayor capacidad de almacenamiento, menores costos de producción, entre otros.

El libro electrónico, actualmente, es clasificado en cuatro categorías de acuerdo con su uso y composición:

1. Libros de consulta. Su contenido proviene de un libro tradicional que fue puesto en formato digital por motivos de preservación o conservación, como en el caso de los materiales antiguos. Su uso, principalmente, es de consulta y presenta la ventaja de poder ser visto en cualquier parte del mundo mientras se tenga acceso a internet, independientemente de la ubicación geográfica.
2. Textos para su difusión por internet. Son documentos agrupados por conjuntos de información que tienen como propósito la divulgación de cada uno de ellos. Su distribución puede ser comercial o pública. Tienen la ventaja de permitir la búsqueda de términos en el contenido, así como la adición de notas, comentarios, subrayado, entre otros.
3. Con disponibilidad de hipertexto e hipermedia. Se caracterizan por proporcionar al lector la posibilidad de saltar de un bloque textual a otro mediante caminos previamente creados por su autor con el uso de hipertextos e hipermedios.
4. Libro o catálogo interactivo. Contiene todo tipo de recursos multimedia virtual mezclada con información de carácter convencional. Hace uso de modelos en tres dimensiones: vídeos, audio e imágenes digitales, también conocidas como animaciones.

⁵⁵ Rebeca San José, Luis Miguel Benítez y Carmen Camarero, "Tecnologías útiles para el consumidor pero con riesgo para las industrias de contenidos. El caso del libro electrónico" en *Universia Business Review*, abril-junio de 2012, p. 82.

Como es posible apreciar, la clasificación del libro electrónico es representativa de la evolución paulatina que han presentado las herramientas tecnológicas. La innovación digital ha provocado que el libro se convierta en un instrumento dinámico que es capaz de interconectar sus elementos textuales y visuales entre sí, para brindar al lector un mecanismo de consulta activo. Asimismo, el *e-book* se presenta como un medio de almacenamiento y conservación para los libros que, a causa de diversos motivos, no pueden ser consultados físicamente. De tal manera que, este tipo de publicaciones muestran una serie de ventajas que son de gran utilidad para el desarrollo, la producción y la divulgación de la investigación y el conocimiento.

La más reciente faceta del libro, cuyo inicio proviene de las tres últimas décadas del siglo XX, ha inducido a que el panorama conceptual de éste precise ser constantemente replanteado en algunos de sus aspectos más sustanciales. Si bien la revolución tecnológica continúa modificando los paradigmas correspondientes a la lectura y al libro, la relevancia de la transmisión de ideas y la preservación de la información, son parte de los elementos que seguirán incidiendo en la proyección de los valores innatos del libro, independientemente del soporte en que éste se encuentre. La transición del libro de un soporte a otro es uno de los aspectos que lo han caracterizado durante el devenir histórico de la humanidad y, sin duda alguna, las publicaciones electrónicas se han unido a la inherente metamorfosis del libro.

Obras citadas

- Antecedentes históricos*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. [en línea] Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
<http://www.iib.UNAM.mx/pagiib/index.php/antecedenteshistoricos>
- Barbier, Frédéric, *Historia del libro*, Madrid: Alianza, 2005, 400 p.
- Cacheda Barreiro, Rosa Margarita, “Aproximación iconográfica a la figura del impresor a través de sus marcas tipográficas. Una visión emblemática del siglo XVI”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, 2005, pp. 49-76.
- Carpallo Bautista, Antonio, *Identificación, estudio y descripción de encuadernaciones artísticas*, México: Fondo Editorial del Estado de México, 2015, 322 p.
- Chartier, Roger, *El libro y sus poderes (siglo XV-XVIII)*, Colombia: Universidad de Antioquia, 2009, 72 p.
- Cordón, José Antonio, *La revolución del libro electrónico*. Barcelona: Universidad Abierta de Cataluña, 2011, 104 p.
- Directrices para la catalogación de colecciones facticias*, España: Universidad Complutense de Madrid, 2008, 10 p.
- “El libro digital... una realidad”, en *Entérate*, 7 de abril de 2002,
- Escarpit, Robert, *La revolución del libro*, Madrid: Alianza, 1968, 205 p.
- Escolar Sobrino, Hipólito, *Manual de historia del libro*, Madrid: Gredos, 2000, 423 p.
- Febvre, Lucien y Martin, Henri-Jean, *La aparición del libro*, México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americano, 1962, 515 p.
- Fernández de Zamora, Rosa María, “El patrimonio bibliográfico y documental en la sociedad de la información” en *Los grandes problemas de la información en la sociedad contemporánea: Memoria del XIX Coloquio Internacional de Investigación Bibliotecológica y de la Información*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 215-225.
- Gama Ramírez, Miguel, “El libro electrónico: del papel a la pantalla”, en *Biblioteca Universitaria*, enero-junio de 2002, pp. 16-92.
- García, Idalia, “Libros marcados con fuego”, en *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 2007, pp. 271-300.
- Guerreiro, Dália, *A digitalização do livro antigo*, Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa, 2006, 31 p.
- Iguíniz, Juan B., *Léxico bibliográfico*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, 307 p.
- Jaramillo, Orlanda y Marín-Agudelo, Sebastián Alejandro, “Patrimonio bibliográfico en la biblioteca pública: memorias locales e identidades nacionales”, en *El Profesional de la Información*, julio-agosto de 2014, pp. 425-432.

- José Pedraza, Manuel, “Algunas reflexiones sobre bibliotecas históricas o patrimoniales: nuevo paradigma entre los centros y servicios de información”, en *Investigación Bibliotecológica*, septiembre-diciembre de 2014, pp. 33-50.
- Labarre, Albert, *Historia del libro*, México: Siglo XXI, 2002, 152 p.
- León, Nicolás, *Ex-libris de bibliófilos mexicanos. Colección formada por Nicolás León y continuada e ilustrada con notas bibliográficas de Juan B. Iguíniz*, México: Anales del Museo Nacional de México, 1913, p. 67.
- “Ley Federal sobre monumentos y zonas arqueológicos, artísticos e históricos”, en *Diario Oficial de la Federación el 6 de mayo de 1972*, última reforma publicada el 28 de enero de 2015, 24 p.
- Llull Peñalba, Josué, “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural”, *Arte, individuo y sociedad*, 2005, pp. 117-206.
- Lyons, Martyn, *Libros: dos mil años de historia ilustrada*, España: Lunwerg, 2011, 224 p.
- Marsá Vila, María, *El fondo antiguo en la biblioteca*, España: Trea, 1999, 398 p.
- Martínez de Sousa, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, España: Trea, 2004, 1056 p.
- _____, *Pequeña historia del libro*, España: Trea, 2010, 226 p.
- Mello Vasconcelos, Camilo de, “Patrimonio, memoria y educación: una visión museológica, en *Brasil: Memoria y Sociedad*, julio-diciembre de 2013, pp. 94-105.
- Moralejo Álvarez, María Remedios, “El patrimonio bibliográfico de las universidades españolas”, en *Boletín de la ANABAD*, 1998, pp. 227-260.
- Moura Delphim, Carlos Fernando de, “El patrimonio natural en Brasil”, en *Apuntes*, 2006, pp. 58-72.
- Palma Peña, Juan Miguel, “El patrimonio cultural, bibliográfico y documental de la humanidad. Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio”, en *Cuicuilco*, septiembre-diciembre de 2013, pp.31-57.
- Pedraza, Manuel José, “Algunas reflexiones sobre bibliotecas históricas o patrimoniales: nuevo paradigma entre los centros y servicios de información”, en *Investigación Bibliotecológica*, septiembre-diciembre de 2014, pp. 33-50.
- Pedraza, Manuel José, et. al, *El libro antiguo*. Madrid: Síntesis, 2003, 480 p.
- Petrucci, Armando, *Libros, escrituras y bibliotecas*, España: Universidad de Salamanca, 2011, 523 p.
- Poussin, George y Rosi, Mauro, “La UNESCO y las políticas nacionales del libro. ¿Hacia un paradigma?”, en *Pensar el libro*, núm. 6, 2009, 12 p.
- San José, Rebeca, Benítez, Luis Miguel y Camarero, Carmen “Tecnologías útiles para el consumidor pero con riesgo para las industrias de contenidos. El caso del libro electrónico” en *Universia Business Review*, abril-junio de 2012, pp. 82-101.
- Sánchez Mariana, Manuel, *Introducción al libro manuscrito*, Madrid: Arco Libros, 1995, 168 p.

Sellado de materiales bibliográficos de la Biblioteca Nacional, Argentina: Biblioteca Nacional, 2011, p. 100.

Tsien, Tsuen-Hsuein, “China inventora del papel, la imprenta y los tipos móviles” en *El correo: el arte del libro*, España: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1972, pp. 4-11.

Urbina Mendoza, Emilio, *Análisis e investigación en derecho*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2007, 161 p.

CAPÍTULO 2.

LAS EXPOSICIONES: UN MEDIO DE COMUNICACIÓN Y DE DIFUSIÓN

Desde la perspectiva museológica, las exposiciones son un medio de comunicación cuyo mensaje tiene como base la presentación de un conjunto de objetos⁵⁶ ante un público que puede ser general o específico. Este aspecto convierte a las exposiciones un espacio comunicativo que destaca por brindar al espectador la posibilidad de acercarse al objeto y permitir la apreciación directa y tridimensional de éste que, en conjunto con la información contenida en las cédulas y en los textos de apoyo, le proporcionan un panorama tangible que tiene como fin incentivar su interés y sus conocimientos sobre un tema en específico.

Como todo medio de comunicación, las exposiciones tienen su cimiento en el trío emisor, mensaje y receptor. Por lo que, el proceso en que se desarrolla dicho vínculo comunicativo involucra tres fases esenciales: la producción del mensaje, la difusión y la recepción del mismo.

En el caso de las exposiciones, la primera fase suele ser realizada por un equipo de trabajo interdisciplinario que se encarga de producir todos los elementos que integran la muestra. La segunda, concierne a la exposición en sí misma, pues ésta actúa como el vehículo transmisor y difusor de la información. Mientras que, la tercera, corresponde a la interconexión que el visitante logra con el mensaje por medio de su interpretación y asimilación.

⁵⁶ En el marco expositivo se denomina objetos a aquellos elementos que son esenciales para la construcción de una exposición. La necesidad de compartir con el público ciertos objetos en específico, radica en que éstos son soportes materiales dignos de ser difundidos por su significado cultural y estético, los cuales sobresalen por su función y utilidad social o bien, por sus cualidades visuales. Dado que cada objeto es una fuente de información que proviene de un sistema cultural específico, sus características utilitarias, simbólicas o físicas pueden servir como un sistema de comunicación no verbal que es posible interpretar y valorar.

No obstante, existe una cuarta fase complementaria: la retroalimentación,⁵⁷ que consiste en proveer de mecanismos que faciliten la comunicación bilateral entre el receptor y el emisor, con el propósito de que el equipo de colaboradores del proyecto conozca cuál ha sido la experiencia y apreciación de los visitantes sobre el discurso narrativo y museográfico presentado en el espacio expositivo. Es decir, la retroalimentación dentro de las exposiciones tiene como finalidad «incorporar a la producción las respuestas del receptor de modo que éste no sea el destinatario pasivo, sino que su punto de vista sea tenido en cuenta desde el principio».⁵⁸ Por lo cual, es mediante la aplicación de esta cuarta fase que el ciclo de comunicación es completado ya que así el emisor tiene la oportunidad de conocer el impacto que el mensaje generó en el receptor y, a través ello, valorar si los objetivos del proyecto expositivo se lograron.

Con base en lo anterior, es importante subrayar que el público es el elemento más importante de cualquier proyecto expositivo pues es a él a quien se dirige el mensaje y, por ende, es la razón de ser de cualquier esfuerzo realizado en cuanto a la planeación, diseño, producción y evaluación en las exposiciones.⁵⁹ Por tal motivo, la construcción del discurso curatorial y museográfico depende del tipo de público al que se encuentra destinada la muestra, y su identificación tiene como propósito mejorar la interacción del espectador con el contenido.

La relevancia de conocer el público meta de la exposición, en cuanto a sus características, intereses y necesidades informativas, radica en que a partir de ello es posible determinar ciertos aspectos relacionados con los componentes de la muestra, como el tipo de lenguaje, los mecanismos informativos, las cualidades de las piezas, la distribución espacial de los elementos, entre otros.

En la construcción de toda exposición se debe mantener una coherencia entre el público destinatario y los elementos informativos que se producen e integran a la exposición. Esto se debe, de manera ineludible, a que los proyectos museográficos son uno de los medios de comunicación empleado, principalmente, para difundir el conocimiento. Por lo mismo, para su funcionamiento adecuado se vuelve imprescindible adaptar el discurso científico a un lenguaje más habitual⁶⁰ con el fin de que el público no especializado pueda comprender de manera fácil el tema de la exposición.

⁵⁷ Durante el marco expositivo, la retroalimentación puede efectuarse a través de evaluaciones implementadas por medio de alguno de las siguientes técnicas: el cuestionario, la entrevista o la observación directa. El principal objetivo de desarrollar la evaluación, también conocida como proceso de recepción, de una exposición es identificar el nivel de satisfacción que obtuvo el público, además de corroborar si se logró alcanzar los objetivos planeados al inicio del proyecto.

⁵⁸ Ángela García Blanco, *La exposición como un medio de comunicación*, España: Akal, 1999, p. 66.

⁵⁹ Cfr. Lauro Zavala, *et al.*, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 55.

⁶⁰ En el proceso de adecuación del discurso científico al lenguaje de divulgación se pierde gran parte de la argumentación compleja del tema que se expone, esto se debe a que la finalidad de las exposiciones no es brindar un

Asimismo, otro aspecto que convierte a las exposiciones en un espacio divulgativo, cuyo objetivo no es únicamente el de promover el aprendizaje sino también la recreación, es el de ofrecer la posibilidad de emplear diferentes mecanismos informativos para la transmisión de un mensaje. La variedad de elementos –visuales, sonoros, textuales, gráficos, audiovisuales, sensoriales– que pueden emplearse en un proyecto expositivo favorecen la creación de ambientes propicios para la aprehensión de conocimientos sobre múltiples temáticas.

Debido a la naturaleza divulgativa de las exposiciones, éstas mantienen una función cultural pues al ser espacios abiertos, posibilitan que el público se aproxime a colecciones que son resguardadas y custodiadas, en su mayoría, por instituciones culturales que brindan un acceso limitado a sus fondos.⁶¹ Esta característica de los proyectos museográficos coadyuva en la democratización cultural de la sociedad puesto que las exposiciones actúan como un medio que favorece el acceso a la cultura a través de la difusión de conocimientos y, al mismo tiempo, promueve el disfrute de los bienes entre la sociedad.⁶²

No obstante, no se debe olvidar que, al presentar de manera directa los objetos ante los espectadores, la institución encargada de realizar la exposición tiene la obligación de garantizar la seguridad de las piezas que se exhiben conforme a los parámetros de preservación y protección sugeridos por los especialistas en el área correspondiente.⁶³

Ante tal situación, la composición de las exposiciones suele construirse mediante la conciliación de los aspectos museográficos y conservativos. Si bien dicha tarea no resulta sencilla en algunas ocasiones, sí es imprescindible para lograr poner a disposición de la sociedad colecciones de valor cultural, para que éstas sean aprovechadas por sus miembros, ya sea de forma intelectual, pedagógica o recreativa.

Así pues, las exposiciones destacan por ser un medio que, además de incluir varios modelos comunicativos que pueden ser implementados por distintas instituciones para la difusión de innumerables temáticas, precisan de la implementación de elementos que prevean la correcta conservación de los objetos exhibidos, sin que ello implique descuidar la parte visual e informativa que es la que el espectador aprecia y, mediante la cual, le es posible obtener una experiencia satisfactoria durante su visita a la exposición.

panorama especializado sobre el mismo, sino socializar la información que se ha producido a través de una o varias investigaciones. Cfr. Ángela García Blanco, *op. cit.*, p. 67.

⁶¹ Cfr. María del Carmen Valdés Sagúes, *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*, España: Trea, 1998, p. 57.

⁶² Cfr. *Ibidem*, p. 20.

⁶³ Los requerimientos para la buena conservación de los objetos incluyen diversas medidas de protección ante los factores de riesgo más comunes, como son los relacionados con la iluminación, la temperatura y humedad, la prevención de hurto o el manejo inadecuado de las obras, entre otros. Dichas medidas tienen como objetivo evitar que las piezas se dañen o deterioren en cualquiera de las etapas de producción de la exposición, es decir, desde que se valoran, trasladan, montan y exponen, hasta que se retiran y se devuelven a las instituciones o propietarios que las resguardan.

Con base en el principio de que las exposiciones son un medio de comunicación cuya finalidad principal es la de difundir temas de interés cultural, en este capítulo se abordan y examinan las cualidades teóricas y prácticas fundamentales que componen a los proyectos museográficos, así como los diferentes elementos que intervienen de manera sistémica en la construcción de los mismos.

2.1. Componentes de una exposición

Los componentes esenciales que posibilitan el desarrollo y construcción de una exposición se basan, de forma general, en el trinomio: contenido, espacio y público.⁶⁴ Esta distinción permite designar, desde una perspectiva práctica, cuáles son los elementos que integran un proyecto expositivo para analizar las características de cada uno, así como la relación que existe entre ellos.

El primer componente, que corresponde al contenido, incluye a las piezas expuestas, al mensaje y a la forma en que éstos se presentan. Por lo tanto, este rubro contempla aspectos como el guion curatorial y las cédulas informativas, las piezas a exhibir, el diseño museográfico, el equipo de trabajo, entre otros. Todos ellos integran el contenido que compone a la exposición.

En cuanto al espacio, si se considera que es a través de éste que el espectador tiene la posibilidad de aproximarse al objeto y al contenido de la exhibición, se debe procurar que su diseño y ordenamiento sean los adecuados para brindar una experiencia satisfactoria al visitante. Dentro de este elemento se contemplan aspectos relacionados con la distribución y organización de la muestra, es decir, lo concerniente a los modelos de circulación, el adecuado montaje de las piezas para prevenir inconvenientes con las obras expuestas en términos de iluminación, temperatura, mobiliario, así como las medidas de seguridad necesarias para la protección del contenido.

Los visitantes son el tercer elemento del trinomio porque es a ellos a quienes está dirigida la estructura de los dos componentes anteriores. No debe olvidarse que las exposiciones son un medio comunicativo y, como tal, su objetivo principal es la transmisión de un mensaje al público. Por tanto, si se analizan a las exposiciones desde una perspectiva comunicativa, se puede considerar al contenido como el emisor, al espacio como el mensaje y por último, para completar el círculo comunicacional, al visitante como el receptor.

⁶⁴ En su libro *Manual práctico de museos*, Gutiérrez Usillos divide a los elementos expositivos en tres vertientes: espacio, visitantes y objetos; mientras que, por su parte, Gabriela Giordanengo señala que son cuatro los factores que intervienen en la composición de las exposiciones museográficas: contenido, forma, ordenamiento y visitante. Para lograr la conjunción de los elementos planteados por ambos autores, se ha optado por presentar el trinomio compuesto por: contenido, espacio y visitantes. Cfr. Andrés Gutiérrez Usillos, *Manual práctico de museos*, España: Trea, 2012, p. 12; Gabriela Giordanengo, *Diseño y montaje de exposiciones*, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 2007, p. 29.

De manera que, si se considera que los visitantes son el elemento más importante de las exposiciones pues es a ellos a quienes están dirigidas y, por lo mismo, son ellos la razón de su existencia; la evaluación de resultados de la exposición es un elemento fundamental para completar el círculo comunicacional, ya que conocer la opinión del público visitante tiene como propósito que en proyectos posteriores exista una mejora en el contenido y el espacio de las exhibiciones.

En los siguientes rubros de este segundo capítulo se describen los elementos que integran al trinomio. Asimismo, se presentan algunos tipos de exposiciones que permiten identificar las características generales del proyecto, la conformación del equipo de trabajo que suelen intervenir en el proceso de producción, la función del guion y los diferentes textos de apoyo que se incluyen comúnmente en las exposiciones, la cualidad del diseño museográfico y los aspectos que influyen en su composición, además de las fases que se desarrollan durante el proceso productivo.

2.2. Tipos de exposición

Las exposiciones pueden ser categorizadas de acuerdo con diferentes tipologías, cada una de ellas se basa en diversos factores y su definición depende, principalmente, de los objetivos y características particulares de cada muestra, así como de los lineamientos establecidos por la institución encargada de su desarrollo y producción. A continuación se plantean tres tipologías de exposiciones *grosso modo*: la primera de ellas se distingue por estar enfocada a la duración y movilidad, la segunda al tipo de colección y contenido, mientras que la tercera a su enfoque.

Pero antes de ahondar en cada una de ellas es importante mencionar que, debido al número infinito de posibilidades en el diseño y composición de exposiciones, las clasificaciones de dichos proyectos también son de gran variedad. Las relaciones que se pueden dar, con base en las características de cada muestra, otorgan lineamientos que permiten designar nuevas tipologías de exposiciones, sin embargo, por cuestiones pragmáticas, en este apartado sólo se abordarán los tipos más generales y que son abordados con mayor frecuencia en la literatura museográfica, ya que son los que permiten clasificar casi cualquier tipo de proyecto expositivo.

De tal forma que, se presentará una breve descripción de los tipos señalados por diversos especialistas en el ámbito de la museografía, además de sus respectivas características. Mediante su identificación es más sencillo contribuir en la planeación de una exhibición, así como determinar ciertos aspectos de composición de la misma.

Es preciso mencionar que las tres tipologías que se presentan a continuación no son excluyentes entre sí, lo cual provoca que sea posible generar un mayor número de variantes en cuanto al diseño y composición de cada exposición.

a. Por duración y movilidad

La categorización enfocada a la duración y movilidad de las exposiciones es la más recurrente dentro de la literatura museográfica. Los autores⁶⁵ que presentan esta categoría desarrollan, fundamentalmente, tres tipos de exposiciones desde esta perspectiva:

- **Exposiciones permanentes:** Concebidas para ser exhibidas por largos períodos de tiempo. Este tipo de exposiciones son nombradas así porque son planeadas para permanecer en un mismo espacio todo el tiempo y ser presentadas ante el público durante un tiempo indefinido. Su producción depende de los objetivos planteados por el museo o la institución encargada de la planeación y el montaje de la exposición.

El carácter fijo de este tipo de exposiciones demanda la realización de investigaciones de alto costo, con el propósito de que éstas ayuden a diseñar elementos que den respuesta a un mayor número de necesidades, al mismo tiempo que faciliten la elaboración de un guion que sea atractivo para el público.

Los recintos que reciben dichas muestras, comúnmente, se adaptan de forma exclusiva al diseño de la exhibición, con el propósito de que la edificación sea viable a largo plazo, pues debe estar proyectada para optimizar las condiciones de mantenimiento de las piezas montadas y garantizar la duración prolongada de la exhibición en buen estado.

En conjunto con lo anterior, las exposiciones permanentes demandan una constante revisión y actualización del contenido, por lo que se recomienda realizar frecuentes evaluaciones y estudios de público, considerar la adquisición de piezas nuevas e implementar programas de rotación con el objetivo de atender las medidas de conservación pertinentes.

- **Exposiciones temporales:** Como su nombre lo indica, la principal característica de estas muestras es su cualidad provisional. Las exposiciones temporales son planeadas para estar montadas y abiertas al público durante un tiempo limitado, el cual puede ir de un día a tres meses. Su extensión depende de varios factores: de los objetivos de la exposición, de las características físicas de las piezas incluidas, de la influencia o nivel de asistencia estimada, o bien, del impacto mediático que se le otorgue a la misma.

Por su mismo carácter transitorio, este tipo de muestras deben ser diseñadas desde un inicio para que puedan ser adaptadas fácilmente al recinto que las recibe, motivo por el cual se recomienda que, tanto en el guion curatorial, como en el museográfico, se

⁶⁵ Cfr. Norma Edith Alonso Hernández, *Un museo para todos: el diseño museográfico en función de los visitantes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 69-71; Michael Belcher, *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*, España: Trea, 1994, pp. 63-64; Paula Dever Restrepo, *Manual básico de montaje museográfico*, Colombia: División de Museografía Museo Nacional de Colombia, 1999, p. 3; Fernando López Barbosa, *Manual de montaje de exposiciones*, Colombia: Museo Nacional de Colombia, 1993, p. 13.

consideren las características y el tamaño del espacio donde se realizará el montaje. De tal forma que el dictamen de ambos guiones esté enfocado a las posibilidades que brinda la edificación que dará lugar a la exposición.

Las exposiciones temporales destacan porque suelen otorgar más libertad en la innovación de estilos y en el tratamiento del guion y del montaje, puesto que existe una mayor aceptación ante la experimentación y adaptación de tendencias nuevas por parte del equipo de curaduría y museografía. De modo que, resulta más factible que el equipo de trabajo acepte tomar decisiones audaces –ya sea en cuanto a los sistemas de comunicación, los materiales que se usan para el diseño del espacio expositivo, la organización de éste y la forma de presentar las obras– cuando es una exposición temporal que una permanente.

Asimismo, el carácter temporal de dichas exhibiciones genera que se tengan que buscar soluciones constructivas y conceptuales más simples y económicas, debido a las dificultades presupuestarias, pues es menos probable que exista la oportunidad de cubrir gastos mayores.

La modalidad de las exposiciones temporales se subdivide en tres categorías: las de corto, mediano y largo plazo. Michel Belcher las distingue de la siguiente forma:

- a. Corto plazo: Su duración va de un día a una semana, o de uno a dos meses.
- b. Mediano plazo: Suelen estar expuestas de tres a seis meses.
- c. Largo plazo: Se aplica a un espacio que ha de ser cubierto sin que se sepa a ciencia cierta cuándo va a acabar y de esta forma se va a cubrir «temporalmente» dependiendo de acontecimientos futuros.⁶⁶

Entre las ventajas que sobresalen de las muestras transitorias es que mediante ellas el público tiene la posibilidad de ver materiales distintos a los que componen las exposiciones permanentes, además de que las exposiciones temporales se constituyen mediante la puesta en escena de piezas que, por lo general, forman parte de los depósitos o fondos reservados y que se conservan guardadas durante largo tiempo.

- Exposiciones itinerantes: Su característica principal es que son exposiciones diseñadas para ser trasladadas de un lugar a otro. Desde su inicio la muestra es planteada para ser montada en diferentes espacios, motivo por el cual este tipo de exposiciones deben estar constituidas para que su manejo, montaje y desmontaje sea fácil. Su particularidad radica en que son exhibiciones con gran flexibilidad ya que son concebidas para ajustarse a las características de diversas áreas.

El diseño de las exposiciones itinerantes debe prever las diferentes circunstancias que pueden presentarse durante su desplazamiento, así como, su diseño debe estar pensado

⁶⁶ Michael Belcher, *op. cit.*, p. 63.

para que sean montadas en espacios con dimensiones y características variables, como pueden ser: museos, casas de cultura, bibliotecas, centros educativos, entre otros. Asimismo, para su adecuada implementación, se recomienda que las piezas y los elementos de diseño estén acompañados con instrucciones de empaque y condiciones de embalaje. Ello puede ser de gran utilidad para garantizar la conservación de los objetos durante los continuos traslados.

b. Por el tipo de colección

Las características físicas de los materiales son un elemento que sirve para determinar la clasificación de exposiciones de acuerdo con su tipo de colección. Por lo mismo, dentro de esta categoría se distinguen dos clases de piezas: originales y reproducciones; a partir de la selección que se haga entre ambas es que se determinan cuestiones relacionadas directamente con la planeación y producción del proyecto expositivo, como: el diseño museográfico, los requerimientos de conservación y seguridad, los trámites a realizar para el préstamo de las piezas, las características específicas del mobiliario, el lapso de duración de la exposición, entre otras.

En el caso de la elección de las piezas, ésta dependerá, en gran medida, de los objetivos de la exposición, de los permisos y facilidades que brinde la institución que custodia los objetos, de las condiciones del área de exhibición donde se plantea presentar la muestra, así como del presupuesto del que se disponga para desarrollar el proyecto.

Con base en la distinción entre objetos originales y facsimilares, se conciben cuatro categorías de exposiciones por el tipo de colección. Cada una de ellas presenta características particulares que demandan condiciones específicas:

- Colecciones originales: Los objetos que se muestran dentro de este tipo de exposiciones son originales y, en gran número de ocasiones, forman parte del patrimonio cultural y, por lo mismo, precisan de criterios de conservación y resguardo más elevados durante su transportación, exhibición y desmontaje. Además, su manipulación y exhibición suele requerir de atenciones especiales que protejan, en términos de conservación y seguridad, cada uno de los objetos seleccionados para la muestra, junto con mayores medidas de seguridad durante el tiempo en que estén en exhibición.
- Reproducciones:⁶⁷ Ante la imposibilidad de mostrar objetos originales, el uso de facsimilares o reproducciones es una opción viable para la composición material de una exposición; esta medida suele tomarse cuando las condiciones de la obra no son las óptimas para que se exhiba, ya sea por su deterioro físico o por medidas de seguridad.

⁶⁷ Se considera reproducción tanto a las piezas individuales que simulan a una original, así como a los materiales que son una recreación de ambientes naturales o artificiales y que, generalmente, son diseñados en tamaño real o a escala para ser usados como elementos decorativos dentro de la muestra. Cfr. Norma Edith Alonso Hernández, *op. cit.*, p. 66.

Otra razón es que no sea posible recibir en préstamo el material debido a la localización de éste o por cuestiones de presupuesto.

El manejo de facsímiles representa algunas ventajas, por ejemplo en el caso de las exposiciones itinerantes, las cuales requieren estar en constante traslado, el manejar duplicados es una opción de gran ayuda si se desea transmitir un mensaje basado en objetos que recrean a los originales. Así, cuando la exposición requiere de elementos lúdicos, las reproducciones hacen factible la interacción entre el público y las piezas.

- Colecciones mixtas: Se basan en la integración de los dos tipos de exposiciones anteriores, es decir, dentro de una misma exposición se utilizan tanto objetos originales como reproducciones. Tal modalidad posibilita la permanencia de objetos que, por algún motivo no es posible presentar en original ante el público y que son imprescindibles para dar coherencia a la muestra.

Cuando se presentan este tipo de colecciones mixtas, es pertinente que se informe sobre la naturaleza de cada una de las piezas que componen la exposición, pues los espectadores pueden presentar confusiones en cuanto a la procedencia de los objetos.

- Interpretativas: Desde hace algún tiempo ha surgido la tendencia en el diseño museográfico que tiene su base en las innovaciones tecnológicas recientes. Esta nueva forma de exposición prescinde del objeto mediante la proyección de representaciones del mismo dentro del área de exhibición. Por lo cual, en las exposiciones interpretativas no se utilizan piezas originales ni facsimilares, puesto que se recurre a medios audiovisuales, gráficos o sistemas interactivos computarizados para su visualización.⁶⁸

En este tipo de muestras, la ausencia del objeto provoca que éste deje de ser un elemento físico que compone a la muestra, pues su trasladado al aspecto gráfico hace que pueda ser concebido a través de medios electrónicos convirtiéndolo, por ende, en un fragmento más del diseño museográfico. Además, mediante el uso de recursos electrónicos actuales, es posible construir medios lúdicos que incentiven el aprendizaje y la interacción del visitante con los objetos proyectados dentro de la exposición.

c. Por su enfoque

El enfoque también es uno de los elementos que determina la constitución del diseño museográfico de toda exposición. Con base en éste se establece cuál es el rol del espectador ante las piezas exhibidas. La elección del enfoque dependerá del tipo de obras a mostrar y de los objetivos que se pretenden alcanzar mediante la exhibición. La categorización de exposiciones de acuerdo con su enfoque se ciñe principalmente en dos vertientes, que son:

- Tradicional: Es la forma expositiva más conocida debido a que es la más común dentro de los museos y áreas de exhibición. Dentro de este tipo de muestras el visitante aprecia

⁶⁸ Norma Edith Alonso Hernández, *op. cit.*, p. 64.

las obras sin tener la posibilidad de manipularlas, por lo cual, sólo se dedica a recorrer y observar de forma pasiva. Las exposiciones tradicionales suelen estar compuestas por obras originales pues, a causa del valor histórico o patrimonial de éstas, no deben ser manipuladas por los espectadores ya que de hacerlo las piezas correrían gran número de riesgos.

- Interactivo:⁶⁹ A diferencia del modelo tradicional, las exposiciones interactivas brindan al visitante la posibilidad de manipular los objetos que conforman la exhibición. Este tipo de muestras tienen como objetivo incitar al espectador para que participe de manera activa con las temáticas y los objetos presentados dentro de la exhibición.

Este tipo de exposición se basa en la interacción entre el visitante y el objeto y, por ende, no es adecuado nombrar a una exposición como interactiva cuando ésta sólo permite que los visitantes manipulen formatos digitales o multimedia dentro de la muestra.

Las tres tipologías de exposición abordados anteriormente son las más usuales en el ámbito museográfico, no obstante, es preciso señalar que existen otras variantes de clasificación además de las ya mencionadas, y que cada una de ellas corresponde a criterios técnicos y teóricos particulares que tienen por objeto responder a necesidades conceptuales más específicas. Por ejemplo, Gerardo Alonso clasifica a las exposiciones de acuerdo con su contenido, distinguiéndolas en artísticas, antropológicas, bibliográficas, documentales, históricas, entre otras.⁷⁰ Dicha categorización otorga un panorama más amplio sobre el enfoque del proyecto expositivo pues se refiere al eje temático de la muestra conforme a las piezas y contenidos que la integran.

Todas las tipologías expositivas tienen como propósito ayudar a construir el esquema general del proyecto. Pues al conocer las características de la exposición es más factible tomar decisiones adecuadas en torno a sus componentes. Por ello es esencial que, con base en los objetivos planteados inicialmente, se construya un modelo viable de desarrollo de acuerdo con los recursos humanos y presupuestarios con los que se dispone.

2.3. Equipo de trabajo

Para el proceso de producción de una exposición es preciso que un equipo de trabajo interdisciplinario distribuya las tareas de acuerdo con las habilidades, el conocimiento

⁶⁹ No se consideran interactivas a aquellas exposiciones que únicamente presentan objetos o diseños que tienen como dinámica el pulsar un botón para iniciar una secuencia, pues el término *interactivo* se refiere a las muestras que generan que el espectador se involucre en actividades que consistan en el desarrollo de actividades tanto físicas como intelectuales. Cfr. Michael Belcher, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁰ Manuel Gerardo Alonso Ulloa, *El cedulaario como elemento gráfico en la museografía: propuesta de cedulaario para la exposición permanente del Museo Nacional de San Carlos* [tesina], México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 6.

y la experiencia de cada uno de sus integrantes. La necesidad de contar con un grupo de especialistas en diferentes áreas se debe a que las exposiciones son producciones complejas en cuanto a su elaboración y composición. Por lo mismo, su construcción requiere del trabajo en conjunto de profesionales que sean capaces de aportar distintas perspectivas al proyecto expositivo, lo cual favorecerá la generación de un proyecto íntegro en cuanto a su estructura temática y visual. Todo ello con el propósito de que los visitantes respondan de manera positiva no sólo en lo intelectual, sino también en lo emocional, ante los elementos que conforman la exposición.

La participación de especialistas en diversos ámbitos dependerá de los objetivos de la exposición y de los recursos disponibles. El personal, por lo tanto, podrá presentar variaciones de un proyecto a otro y es posible que un mismo integrante asuma la responsabilidad de diferentes tareas dentro de la producción. En cualquiera de los casos, la comunicación constante y equilibrada entre el equipo de trabajo es uno de los factores determinantes e imprescindibles para que la exhibición mantenga coherencia, homogeneidad y, por ende, mejores resultados.

Asimismo, conocer el proceso de producción de la exposición en su totalidad, así como las áreas involucradas y la vinculación que existe entre las mismas, debe contribuir a la optimización del trabajo individual y colectivo. Cuando cada integrante identifica las tareas asignadas a los demás colaboradores se posibilita la existencia de una mayor articulación entre las actividades, el incremento en el progreso de los requerimientos, la participación activa entre los diversos sectores de la producción y, sobre todo, se genera un mayor aprovechamiento de los recursos expositivos.

Mientras que, por otra parte, la planeación y organización de las actividades dependerá de los objetivos y metas de la exhibición, así como de los recursos humanos y económicos con los que disponga la institución encargada de realizar el proyecto. Consecuentemente, el número de personas que participarán en el proceso de preparación y montaje de la exposición es una de las variables que atañen de manera directa al presupuesto y, por lo mismo, la cantidad de integrantes y sus respectivas contribuciones dependerán de los recursos globales con los que se disponga.

Para dictaminar quiénes conformarán el equipo de trabajo y cuál será la distribución de tareas más adecuada, es primordial que previamente se identifiquen las actividades a realizar y qué especialistas son los más aptos para desarrollar cada una de ellas. En el ámbito museográfico, los profesionales⁷¹ que suelen participar en el proceso productivo y en el lapso de montaje de una exposición son:

- Curador. Generalmente es quien inicia el proyecto, elabora el programa y el guion museográfico, selecciona las obras a exhibir y, en colaboración con los demás asistentes,

⁷¹ Cfr. Andrés Gutiérrez Usillos, *op. cit.*, pp. 97-99; Michael Belcher, *op. cit.*, pp. 99-100.

coordina el catálogo, redacta los textos, prepara los informes institucionales, además de que supervisa el desarrollo de las actividades relacionadas con el montaje de la exposición.

- Coordinador técnico. Es el encargado de realizar múltiples funciones, entre ellas destacan: la gestión de la museografía, el proceso de trámites para el préstamo de las piezas, la supervisión del mantenimiento de la muestra, la coordinación técnica del catálogo.
- Documentalista/ Redactor. Su tarea principal consiste en la compilación de información para la elaboración de contenidos, los cuales se incluyen en la exposición y forman parte de la compilación presentada en el catálogo.
- Pedagogo/ Especialista en el área de educación. Suele ser el encargado de que el mensaje sea coherente en cuanto al tipo de lenguaje y el público-meta debido a su formación relacionada con el ámbito docente, la psicología de la enseñanza y las tecnologías educativas. Asimismo es quien elabora materiales didácticos y organiza eventos como talleres, charlas y conferencias enfocadas al tema de la exposición.
- Conservador/ Restaurador. Su tarea es supervisar el estado de las piezas y verificar que los materiales, acabados del mobiliario y el área de exhibición no afecten la integridad de los objetos que integran la colección. Además de plantear una serie de medidas que garanticen la conservación preventiva de las piezas.
- Diseñador/ Personal de producción. Elabora el proyecto visual del espacio expositivo que incluye: la ubicación y distribución de los objetos, el modelo de circulación que han de realizar los visitantes, el diseño de paneles, soportes y vitrinas, entre otros. Asimismo, se encarga del diseño museográfico y de establecer las características de los materiales, la propuesta de iluminación, el diseño gráfico de las cédulas, el catálogo y elementos que servirán para dar difusión al evento como carteles o vídeos.
- Especialistas en construcción e instalación de elementos museográficos: Comúnmente se trata de empresas dedicadas a la carpintería, ingeniería, gráfica que decoran el área de exhibición, elaboran y trasladan el mobiliario.
- Especialistas en instalación de bienes culturales: Se ocupan de la labor de montaje y desmontaje de las piezas, suelen estar bajo la supervisión del conservador o del coordinador.
- Personal de mantenimiento y limpieza: Durante el período de exposición es necesario mantener el espacio de la exhibición en permanente mantenimiento. Es importante que la persona encargada de tal labor esté pendiente de que los elementos que integran la muestra se ubiquen en el lugar correspondiente y en las condiciones adecuadas. Además de que realice el aseo recurrentemente para evitar que el polvo se acumule en el mobiliario y en el área de exhibición.
- Personal de vigilancia y seguridad: El personal de vigilancia es una parte de la estada de la exposición, por lo mismo, es fundamental que se le comunique qué tipo de bienes

culturales se presentan en la muestra y, en caso de que existan, cuáles son los requisitos planteados por las instituciones que prestan los materiales exhibidos.

Un aspecto primordial en la conformación del equipo de trabajo es que éste siempre debe responder a las características de cada exposición. Por ello, el número y el tipo de especialistas que integre cada área pueden variar de un proyecto a otro, pues las necesidades, objetivos y recursos dependerán del esquema museográfico e institucional, de los criterios para la construcción del contenido y del tipo de exposición que se pretenda realizar.

Y, aunque la diversidad de criterios es lo que enriquece el contenido y el diseño de cada exhibición, la falta de coordinación y comunicación entre el equipo de trabajo puede dar como resultado un producto final precario, pues el trabajo multidisciplinario organizado de forma inadecuada tiende a desembocar en la pérdida del objetivo planteado inicialmente y, por ende, en el caos. De ahí la importancia de que los integrantes no olviden el propósito de la exposición, ya que sólo así es posible evitar que los criterios y beneficios individuales se antepongan al interés colectivo.

2.4. Guion, cédulas y textos de apoyo

El guion es el elemento donde se establece el desarrollo del tema y los recursos informativos que han de presentarse en la exposición. En él se puntualizan aspectos enfocados al mensaje, a la organización espacial y a los aspectos que compondrán la muestra. Es decir, el guion es un factor indispensable para la producción de toda exposición puesto que su propósito es estructurar los contenidos y seleccionar los recursos comunicativos que se presentarán ante el público.⁷² La construcción del guion expositivo tiene como base dos esquemas principales:

- El curatorial o literario, que establece la expresión narrativa de las ideas centrales que serán presentadas a lo largo del recorrido, así como las unidades temáticas en las que se distribuye.
- El museográfico o técnico, que es la parte del guion donde el desarrollo discursivo de la muestra se organiza en módulos y se manifiestan las indicaciones técnicas, los mecanismos visuales y estructurales, la distribución del espacio y los recursos complementarios.⁷³

De acuerdo con ambas nociones, el guion curatorial es el soporte discursivo de la exposición, en él se presentan la estructura del relato y la organización de los elementos que componen a la muestra. Su función inmediata es la descripción de los bloques temáticos

⁷² Cfr. Angélica Núñez, “El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal”, en *Universitas Humanística*, enero-junio de 2007, p. 192.

⁷³ Cfr. Gabriela Giordanengo, *op. cit.*, p. 56.

bajo los cuales se articula la información, así como la definición de los mensajes generales y particulares que se desea transmitir al público.

La narrativa del guion curatorial puede construirse a partir de dos resoluciones básicas: qué se cuenta y cómo se cuenta. Para determinar la primera de ellas es indispensable realizar una investigación previa sobre los tópicos que se pretenden abordar dentro de la exhibición, asimismo, es preciso esquematizar temas que pueden estar jerarquizados o, al contrario, ser independientes entre sí; ello sirve para esbozar las secciones y subsecciones bajo las cuales se organizará la exposición. El segundo aspecto se enfoca a la forma en que será presentado el discurso, es decir, en él se establece cuál será la ubicación de las piezas y qué recursos se utilizarán para la transmisión del mensaje: paneles divisorios, sistemas de iluminación, textos en pendones, elementos gráficos o audiovisuales, entre otros.

Para la elaboración del guion curatorial es fundamental considerar, desde un inicio, el área que albergará a la exhibición, ya que el número de piezas y elementos estará supeditado a las particularidades del espacio y a las características del mobiliario. Por lo cual, en conjunto con la investigación previa sobre el tema de la exposición, se recomienda indagar sobre el espacio y el mobiliario del cual se dispone o, en todo caso, cuál será el presupuesto destinado para la obtención de este último. También es indispensable que se conozcan aspectos como: las exigencias del montaje de las piezas, las características climáticas del área, así como si ésta cuenta con fuentes de luz natural, además de cuál es el sistema de iluminación artificial que se utiliza en ella y la capacidad eléctrica del área de exhibición.

Por otra parte, en el guion museográfico o técnico se establecen los elementos de la composición visual que acompañan al guion curatorial, así como cuestiones relacionadas con el espacio y el mobiliario. En él se determinan distintos aspectos: los recursos estructurales, gráficos, de iluminación, ambientación y multimedia, entre otros;⁷⁴ los cuales han de conjugar de manera idónea con el discurso narrativo que se presenta en el guion curatorial. De manera que, el guion técnico tiene como propósito apoyar con las indicaciones espaciales y gráficas al guion literario para permitir el desarrollo adecuado del tema y facilitar que los visitantes comprendan y asimilen el contenido que se les presenta. Es por ello que, es imprescindible que exista una vinculación tácita entre ambos, ya que así es más factible que se logre una homogeneidad en cuanto al producto informativo y la composición visual de la exposición.

La conjunción del guion curatorial y el museográfico da como resultado el mensaje global⁷⁵ de la exposición, pues es a partir de la integración de ambos que se establece el

⁷⁴ En el siguiente apartado se abordan los aspectos que involucran a la museografía y, de manera más específica, al diseño museográfico.

⁷⁵ En el mensaje global interactúan diferentes lenguajes: el de los objetos, el icónico, el textual y, en algunas ocasiones, también el verbal. Por lo mismo, en la construcción de la exposición se pueden utilizar estos tipos de lenguaje que ayudan a ampliar la explicitación del discurso científico a medios que sean más ilustrativos para los visitantes.

aparato conceptual⁷⁶ y visual de una manera coherente, lo cual tiene como fin que la exposición pueda ser interpretada y entendida de manera uniforme por el visitante.

El mensaje global se basa en los distintos discursos expositivos que se integran en ambos guiones —el curatorial y el museográfico— y que pueden ser desarrollados a partir de diferentes lenguajes: el de los objetos, el icónico, el textual y el verbal. La ventaja de usar estas diferentes líneas comunicativas radica en que cada una de ellas desempeña una función particular en la construcción del mensaje.

Por ejemplo, se considera que el tipo de mensaje de los objetos es indirecto pues la interpretación de estos depende del bagaje cultural de cada espectador y, por lo mismo, suele ofrecerse información textual o verbal que ayude a darle un significado concreto frente al visitante. En el caso del lenguaje icónico, éste es la representación de un elemento u objeto mediante el uso de símbolos o códigos que son identificados fácilmente por la población en general y no requieren de una explicación textual o verbal.

Como es posible apreciar, el lenguaje textual en las exposiciones cumple la función de explicar, describir e ilustrar conceptos para que todos los visitantes puedan comprender la narrativa de la exposición. Las cédulas informativas que acompañan a las piezas exhibidas y los textos de apoyo que comúnmente describen cuestiones conceptuales, históricas o estadísticas, son las principales herramientas que se utilizan para presentar el lenguaje textual dentro de las exposiciones. Ambos forman parte del contenido directo y, por lo mismo, el estilo de la redacción que se presenta en ellos debe ser preciso, sintáctico y con un vocabulario de fácil comprensión dirigido a los espectadores no especializados.⁷⁷

De manera particular, las cédulas informativas, también llamadas rótulos, tienen como finalidad ayudar al visitante para que distinga e identifique características de las piezas que se le presentan. Por ello, la información que contienen las cédulas debe ser precisa y de interés para el espectador, usualmente éstas ofrecen una breve y sencilla descripción del objeto, la cual puede estar enfocada a la materialidad, al contexto o a las características que se destacan de la obra expuesta.

Para la elaboración de las cédulas es esencial identificar al objeto y tener conocimiento sobre sus datos más relevantes. Asimismo, es importante saber los motivos por los cuáles está incluido en el guion curatorial, pues ello permitirá desarrollar una estructura in-

⁷⁶ En cuanto a la construcción del aparato conceptual del guion, Angélica Núñez establece dos tipos de guiones de acuerdo con su contenido y la especialización del mismo: el guion científico y el guion de divulgación. Núñez describe al primero como un guion que presenta mucha información en grueso, que mantiene un gran nivel de tecnicismos y, por lo mismo, no logra dar un paso definitivo hacia la comunicación. Mientras que el segundo es explicado como aquel guion que presenta un lenguaje sencillo y concreto, con la utilización consciente de todos los recursos de comunicación que permiten convertir la información en una idea tridimensional, donde cada objeto museográfico transmite el concepto de la exposición. Cfr. Angélica Núñez, *op. cit.*, 197.

⁷⁷ Cfr. Eilean Hooper-Greenhill, *Los museos y sus visitantes*, España: Trea, 1998, p. 171.

formativa que se enfoque de manera más precisa en las necesidades y objetivos de la exhibición. Durante la descripción del objeto hay preguntas que pueden ayudar a resolver qué datos sobre el objeto se otorgarán al público:

1. ¿Qué es esto?
2. ¿Cuándo fue hecho?
3. ¿De qué material o materiales está hecho?
4. ¿Quién lo hizo?
5. ¿Cómo fue hecho?
6. ¿Dónde fue hecho?
7. ¿Cuál es su función o finalidad?
8. ¿Qué significado tiene?
9. ¿Cuáles son sus medidas (por ejemplo, tamaño, peso, etc.)?
10. ¿Cuáles son sus características de estilo?
11. ¿Cuáles son sus características iconográficas?
12. ¿Cuál fue el contexto histórico, social y económico del objeto?
13. ¿Cuál fue su historia posterior?
14. ¿Qué relación tiene con ejemplos contemporáneos similares?
15. ¿Qué relación tiene con ejemplos anteriores o posteriores?⁷⁸

Si bien estas preguntas tienen como finalidad servir de guía para la descripción del objeto, la elección de cada una dependerá de los criterios del proyecto, pues es a partir de ellos que se establece el tipo de información que se busca transmitir al visitante.

Al momento de desarrollar las cédulas informativas se debe tener presente que la muestra se compone por piezas que están fuera de su contexto y que, son colocadas dentro de una vitrina y en un ambiente artificial como lo es la sala de exposición, asumen otro tipo de atractivo que puede distraer al espectador y provocar que éste no distinga las particularidades del objeto.

Por tal motivo, la composición de las cédulas tiene como propósito servir como referencia para el visitante, pues su función es brindar información puntual que responda las dudas que puedan surgir durante la visualización de los objetos. Las cédulas brindan la oportunidad de confirmar o corregir suposiciones, además posibilitan que el espectador comprenda cuál es la relación que tiene cada objeto con el tema de la exposición.

En cuanto a los textos de apoyo,⁷⁹ éstos suelen ser colocados a lo largo de la exposición y presentan diferentes niveles de información. Este tipo de textos se utilizan para infor-

⁷⁸ Michael Belcher, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁷⁹ Existen distintos tipos de texto de apoyo según su contenido, están los orientativos que sirven para introducir al visitante en el tema de la exposición; los explicativos que se presentan en mamparas o paneles y cuya función es brindar un mayor contexto sobre las piezas o el tema; y, por último, están los identificativos, que son los que

mar al visitante, motivo por el cual deben ser breves, concisos y utilizarse de manera controlada para evitar el tedio ocasionado por el exceso de información.⁸⁰ Para su adecuada redacción se deben tomar en cuenta las siguientes recomendaciones:

- Construir oraciones simples y de longitud breve, de preferencia que las líneas no sobrepasen los cuarenta y cinco caracteres.
- Utilizar un vocabulario con términos activos y conocidos de forma general.
- Que la presentación del texto sea lo más atractiva posible, en términos tipográficos y de diseño.
- Evitar fragmentar las sílabas al final de las líneas.
- Prescindir de las oraciones subordinadas que puedan generar confusión.⁸¹

Lo que se busca a través de la aplicación de estas recomendaciones es generar textos que puedan ser leídos rápidamente, entendidos de manera fácil y que incentiven la lectura de los visitantes.

Además de lo anterior, otro de los aspectos que tiene gran impacto en la forma en que el lenguaje textual es percibido dentro de las exposiciones es su presentación estética y utilitaria. Para que los contenidos escritos cumplan su función deben ser legibles y estar basados en los parámetros del diseño editorial que corresponden a un proyecto museográfico. Por ello, el tamaño de los formatos debe estar pensado para que los textos puedan ser apreciados desde cierta distancia por diversos espectadores al mismo tiempo.

Cada elemento del lenguaje textual, por ende, debe cumplir una serie de requisitos tipográficos para mejorar la experiencia lectora de los visitantes, por ello es importante considerar:

- El tamaño de la letra: Se recomienda que en cada tipo de texto se unifique la tipografía, por lo que, para la elección del tamaño deberá ser calculado a partir del margen de distancia que habrá entre el visitante y la cédula, panel o mampara. Edith Alonso presenta los siguientes parámetros del tamaño de la letra en proporción a la lejanía del lector:⁸²

Distancia de lectura	Tamaño de la tipografía	Tamaño en puntos
75 cm	4.5 mm	24
1 m	9 mm	48

detallan y describen aspectos físicos o simbólicos de una o varias piezas, se presentan comúnmente en forma de cédula. Cfr. Ángela García Blanco, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁰ Cfr. *Manual sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al Consejo Nacional de Patrimonio Cultural*, Cuba: Ministerio de Cultura, 2009, p. 30.

⁸¹ Cfr. Eileen Hooper-Greenhill, *op. cit.*, pp. 70-71.

⁸² Cfr. Norma Edith Alonso Hernández, *op. cit.*, p. 245.

2 m	19 mm	100
3 m	28 mm	148

- La tipografía: Al elegir un tipo de letra se debe procurar que ésta tenga características que provoquen que su lectura sea fácil y cómoda. Deben evitarse aquellas tipografías cargadas de detalles, condensadas o de estilo ornamental que puedan dificultar la legibilidad del texto.
- El cuerpo del texto: La longitud de las líneas del texto deben estar entre los 45 y 75 caracteres, considerando los espacios y signos de puntuación. Y deben evitarse los espaciados estrechos que puedan hacer un efecto de aglomeración textual.
- El contraste: La elección de los colores entre el fondo de la cédula, mampara o panel deben beneficiar la lectura del texto, por lo que se recomienda emplear un contraste significativo que permita identificar las tonalidades utilizadas para la tipografía y para el fondo.⁸³

Además de los criterios anteriormente enunciados, enfocados a la tipografía y al contenido textual, existen algunos aspectos relacionados con el diseño de las cédulas, las mamparas y los pendones que también ayudan a captar la atención de los espectadores al convertir los textos planos en esquemas visualmente atractivos. El estilo del diseño dependerá del tema de la exposición, por lo que las formas, los colores y las texturas que pueden acompañar al texto son de gran variedad.

En perspectiva, la construcción de toda exposición tiene dos bases fundamentales: la de su contenido y la gráfica. La aplicación de cada una debe responder a la otra para que exista una homogeneidad entre el mensaje y los medios visuales. Desde la estructura del guion, hasta la producción de los elementos textuales e informativos, es preciso que se genere dicha concordancia, pues ello permitirá que el espectador identifique más fácilmente los aspectos temáticos que se le ofrecen.

2.5. Diseño museográfico

Para identificar las funciones y los elementos que definen al diseño museográfico es necesario señalar, en principio, qué es la museografía.⁸⁴ Es la disciplina que estudia la

⁸³ Cfr. *Íbidem*, p. 246.

⁸⁴ En torno a la distinción entre museografía y museología, la segunda de éstas es definida como «una ciencia aplicada, la ciencia del museo, que estudia la historia del museo, su papel en la sociedad, los sistemas específicos de búsqueda, conservación educación y organización. También tiene en cuenta las relaciones con el medio físico y la tipología. En definitiva, la Museología se preocupa de la teoría o funcionamiento del museo. Por lo tanto, la museografía es la infraestructura en la que descansa la Museología.» De modo que, aunque la museología y la

parte técnica de los museos y de los espacios diseñados para el montaje de exposiciones, es decir, se enfoca a los aspectos relacionados con la instalación de colecciones, el diseño de las exposiciones, el control de condiciones climáticas y de exhibición, la arquitectura del edificio, la administración de recursos, por mencionar algunos.

De manera más particular, el diseño museográfico, es la parte medular de la museografía que se encarga de desarrollar la composición visual de las exposiciones basándose en el guion narrativo de las mismas. Para lograr tal objetivo, el diseño hace uso de distintos elementos museográficos, como son: la distribución adecuada del espacio, la elaboración de gráficos, la ambientación del área de exhibición, el sistema de iluminación y montaje, la selección de la paleta de colores, la adquisición de mobiliario, el diseño de recursos audiovisuales, así como de las cédulas y del catálogo, entre otros.

Desde una perspectiva conceptual, el diseño museográfico se identifica como el conjunto de actividades realizadas para lograr que la estructura propuesta en el guion textual sea traducida y plasmada en un espacio tridimensional, mediante la implementación de recursos gráficos, lumínicos, audiovisuales, sensoriales o lúdicos.

Debido a que el diseño museográfico es uno de los elementos expositivos que más resaltan ante la apreciación del espectador, es necesario que su producción mantenga bases sólidas desde el inicio, pues de esta manera es posible generar una relación evidente entre el contenido curatorial y el museográfico, lo cual dará como resultado que el visitante pueda identificar fácilmente la relación entre el contenido narrativo y los elementos visuales incluidos en la exhibición.

Un aspecto esencial para lograr que, ante la perspectiva del visitante, exista una coherencia visible entre el guion curatorial y el museográfico es preciso identificar las características del público al que está dirigida la exposición –también conocido como público meta–, pues de ello dependerá la construcción del contenido y los recursos presentados en ambos guiones. Para alcanzar resultados satisfactorios en dicha labor se recomienda plantearse las siguientes preguntas: cuál es el público meta, qué se le quiere mostrar, cómo se le va a contar y cuáles son los resultados que se esperan alcanzar a través de la muestra.⁸⁵ Con base en las respuestas obtenidas es que se puede generar un esquema de diseño que, mediante el uso de recursos espaciales y visuales, transmita un mensaje coherente al espectador.

De manera que, en las exposiciones es fundamental que se unifique la cualidad comunicativa del diseño con los elementos que caracterizan a la museografía para que, en conjunto con el guion y los objetivos de la exposición, sea posible construir un mensaje estructurado y atractivo. Para lograr dicho objetivo es preciso identificar, además del público

museografía son entendidas como dos entidades del conocimiento con diferentes enfoques, ambas se complementan entre sí. Francisca Hernández Hernández, *Manual de museología*, Madrid: Síntesis, 2001, p. 71.

⁸⁵ Cfr. Luis Alonso Fernández e Isabel García Fernández, *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*, Madrid: Alianza, 2003, p. 26.

meta, cuáles son los elementos que conforman el trinomio en el que se basa la construcción del diseño museográfico:⁸⁶

- Guion: Propone un mensaje que busca ser transmitido a los visitantes por medio del uso de objetos y elementos visuales relacionados entre sí.
- Colección: Conjunto de objetos que respaldan al sistema informativo de la exposición
- Espacio: El área de exhibición que permite la puesta en escena del proyecto expositivo.

Tras examinar los objetivos y las necesidades de la exposición es que se determina cómo será la construcción e integración de estos tres elementos que conformarán la muestra en su generalidad. Por ello, el guion, la colección y el espacio deben visualizarse como la suma de las partes y no como elementos aislados, pues es sólo mediante su conjunción que éstos adquieren validez ante el público que recorre la exposición.

Otro aspecto de relevancia en cuanto al diseño museográfico es la distribución de las diferentes tareas que conciernen a su producción. La elaboración e implementación del diseño museográfico suele ser realizada por varios especialistas, por lo cual, en este tipo de casos, lo que se recomienda es que desde el principio se establezcan de manera formal las divisiones del trabajo y las fechas de entrega de cada uno de los productos, pues así se evitarán confusiones y conflictos entre los colaboradores. Asimismo, es fundamental que exista comunicación directa y, de ser posible, trabajo en conjunto entre los encargados de realizar el diseño, ya que ello permitirá que los productos finales presenten concordancia y homogeneidad entre sí.

El diseño museográfico, en resumen, constituye un factor elemental puesto que brinda los recursos y las técnicas necesarias para crear una atmósfera expositiva, la cual tiene como propósito dar mayor visibilidad a las obras mostradas, generando con ello un impacto más significativo para el visitante y estimulando su interés sobre las temáticas abordadas mediante la exhibición.

2.5.1. Área de exhibición

El área de exhibición⁸⁷ se compone de distintos elementos físicos y visuales, cada uno de ellos tiene cualidades y objetivos particulares, por tal motivo, es preciso visualizarlos como entidades aisladas para, posteriormente, comprender su función en el conjunto expositivo.

⁸⁶ Cfr. Norma Edith Alonso Hernández, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁷ También llamado «área de difusión», es definido como aquel espacio destinado a ocuparse de todo lo relacionado con la exposición y montaje de los fondos para presentarlos y hacerlos comprensibles ante el público mediante el uso de métodos didácticos y de otras actividades complementarias. Cfr. María del Carmen Valdés Sagúes, *op. cit.*, p.52.

Espacio

También llamado espacio inmediato,⁸⁸ es el área concreta en la que se exhiben las piezas y el cual mantiene un diseño complementario al tema central de la exposición. Dicho espacio puede ser un vestíbulo, una habitación, un salón o una galería.

El espacio es un elemento determinante en la composición de la exhibición ya que diversos aspectos de la misma dependen, en gran medida, de las características y condiciones del área donde se planea presentar la muestra, por ejemplo: la circulación, el tipo y las dimensiones del mobiliario, la iluminación, los gráficos e interactivos y, sobre todo, la cantidad de piezas que se incluirán en la exposición.

Por lo mismo, la selección del espacio debe responder a los objetivos e intereses del proyecto museográfico, de ahí que sea indispensable que el guion esté planteado de acuerdo con las particularidades del área que se utilizará para presentar la exhibición. Pues el conocimiento sobre las posibilidades de ambientación que ofrece el espacio, así como las condiciones de protección y las medidas de seguridad que brinda, serán un punto de partida para determinar el contenido del guion y del diseño.

Debido a que el espacio funge como intermediario entre el público y la exhibición, es preciso estimar una serie de factores que influyen en la percepción que tendrá el visitante respecto a la muestra y que, invariablemente, repercutirán en los resultados de la evaluación final de la exposición. De manera que, para aumentar la calidad del proyecto, es necesario considerar tres cuestiones esenciales que se relacionan con el espacio y la influencia de éste en la experiencia del visitante: la visibilidad de las piezas, la comodidad del público y la seguridad de los elementos expuestos.

Para la adecuada visibilidad de las piezas es importante prever que existe una necesidad de subdivisión del espacio cuando se tiene como propósito reforzar las estructuras temáticas para que el visitante las identifique de forma fácil y rápida, asimismo, la distribución definida por medio de subtemas ayuda a destacar las piezas más relevantes de la muestra, lo cual aumenta la posibilidad de que los espectadores se sientan atraídos por ellas y las aprecien con mayor minuciosidad.

El color es un aspecto determinante para mejorar la experiencia del público que acuda a la exposición. Por ello, es importante destacar que mientras los tonos oscuros provocan que el espacio se perciba más pequeño, las tonalidades claras provocan el efecto contrario y lo hacen ver más amplio.⁸⁹ De ahí que sea fundamental que la paleta de colores utilizada, tanto en la estructura del inmueble como en el mobiliario y en los elementos, esté armonizada

⁸⁸ Cfr. Michael Belcher, *op. cit.*, p. 137.

⁸⁹ Cfr. Fernando López Barbosa, *op. cit.*, p. 22.

para que el espectador se sienta en un ambiente cálido y así le provoque armonía y comodidad. Todos estos elementos tienen como propósito atraer al visitante para después inducirlo a que recorra toda la exposición.

Por otra parte, la composición de la circulación debe estar pensada para permitir que el espectador se detenga frente a las piezas que le generen mayor interés, sin que ello implique una rémora para el recorrido del público restante. Por ende, se debe considerar que para tener un mayor control sobre la circulación y el flujo de visitantes, es primordial delimitar previamente las cualidades del espacio donde será instalada la exhibición, ya que ello contribuirá a la comprensión y visualización de las obras y el diseño museográfico.

Iluminación, temperatura y humedad

La iluminación, en conjunto con la temperatura y la humedad, es uno de los factores ambientales que repercuten en la adecuada preservación de los materiales que integran la exposición. No obstante, la iluminación, a diferencia de los dos aspectos ambientales restantes, tiene una incidencia que es determinante para la composición visual del diseño museográfico ya que, por su misma naturaleza, influye en los contrastes, la apreciación, el aspecto estético y, sobre todo, en la atmósfera del área de exhibición.

La incidencia que tiene la iluminación en los resultados funcionales y estéticos, provoca que sea un elemento estrictamente evaluado durante el diseño del guion expositivo. Por lo tanto, las condiciones que deben preverse al momento de establecer la forma en que será presentada la exposición de acuerdo con los recursos lumínicos, pueden estar determinados por dos aspectos: que la iluminación proporcione un escenario adecuado para la conservación de las piezas y que, además, genere un ambiente propicio para que la estancia de los visitantes sea cómoda y agradable.

En torno a los efectos de la iluminación en la conservación⁹⁰ de los materiales, es preciso que en el espacio se habiliten las condiciones lumínicas apropiadas, para ello se recomienda evitar la excesiva emisión de rayos ultravioleta e infrarrojos con el fin de aminorar el deterioro de los objetos.

A la par de la importancia que hay en habilitar las medidas de conservación esenciales en el área de iluminación, también es sustancial aplicar las cantidades de luz necesarias para lograr la adecuada apreciación de la muestra. Así pues, se debe conjugar el control de la intensidad de las fuentes de luz con la correcta iluminación del espacio. Por lo tanto, es fundamental que se logre un equilibrio entre el tipo de iluminación y las condiciones de conservación.

⁹⁰ Para mayor información sobre las medidas técnicas para la iluminación adecuada del área de exhibición, consúltese: Paula Dever Restrepo, *Manual básico de montaje museográfico*, Colombia: División de Museografía Museo Nacional de Colombia, 1999.

En la actualidad, las posibilidades técnicas relacionadas con el aspecto cromático de la luz generan una gran variedad de opciones para el diseño y contraste entre el espacio y los objetos, ello ha traído consigo un aumento en los procesos creativos dentro de tal rubro que han contribuido a la innovación en la ambientación de las exposiciones.

Otro factor lumínico importante es la elección del uso de luz natural o artificial, el cual depende de aspectos como el diseño arquitectónico del recinto, los objetivos visuales de la exposición, los parámetros de conservación concernientes al tipo de piezas que se van a exhibir, entre otros. Cabe señalar que no existen normas generales para los sistemas de iluminación a utilizar, ya que para determinar el tipo de iluminación, cada muestra requiere del análisis y el diagnóstico realizado por un equipo interdisciplinario.

En el caso de la luz natural, ésta presenta cualidades positivas y negativas para los fines museográficos, entre sus ventajas destacan: que proporciona una serie de contrastes que varían de acuerdo con la hora del día, lo cual evita que exista uniformidad visual dentro de la exposición durante el tiempo en que ésta puede contemplarse. Asimismo, los entornos que mantienen una apertura al exterior influyen en el aspecto psicológico del visitante, pues mejoran su estado de ánimo.

Sus desventajas principales radican en que la luz natural contiene una fuerte carga de luz ultravioleta e infrarroja, la cual es perjudicial para los objetos de la muestra y, por tal motivo, es estrictamente necesario que los rayos de luz no caigan directamente en las piezas. Además, al no poderse establecer un control completo sobre ella, su distribución dentro del edificio es irregular y puede repercutir en la variabilidad de la temperatura del recinto, así como provocar que algunas piezas se encuentren iluminadas de forma inadecuada, lo cual es perjudicial para la percepción de los visitantes.

A diferencia de la luz natural, la artificial es favorable para las medidas de conservación debido a que brinda la posibilidad de ser manipulada y controlada, de manera que, además de generar un efecto positivo para la preservación adecuada de la muestra, también repercute en el confort visual de los visitantes puesto que a través de su uso se pueden mitigar los deslumbramientos y reflejos excesivos del inmueble y del mobiliario.

Asimismo, la luz al ser una forma de energía que incide directamente sobre los objetos, genera de manera directa dos reacciones: que la luz sea reflejada y absorbida por el material, lo que provoca cambios físicos y químicos que contribuyen al deterioro de las piezas; además, la luz tiene efectos perjudiciales sobre los materiales expuestos pues produce en ellos reacciones de oxidación que inciden en el desvanecimiento de los colorantes y estimulan el oscurecimiento de papeles con lignina.

Para reducir el impacto de los efectos de la luz en los objetos es preciso considerar que la cantidad de energía lumínica que incide sobre los materiales se mide en Lux (intensidad) x horas (tiempo de exposición). Mientras que las medidas preventivas en relación con la luz se basan en:

1. La emisión de rayos UV debe ser menor de 75 microvatios/lumen y completamente eliminada en exposiciones, es decir que la elección adecuada es que las fuentes lumínicas se caractericen por tener una baja emisión de UV.
2. El control del tiempo de exposición.⁹¹

Las normas de intensidad lumínica dictaminan que la intensidad y el tiempo de exposición son recíprocos entre sí, por lo tanto, se suministra la misma energía «con una exposición de 50 lux durante 1000 horas que en otra de 5000 lux durante 10 horas (50000 lux.h.). Actualmente, para exposiciones, se sugiere un límite de 50.000 lux.h. Más razonable parece determinar la exposición máxima dependiendo de la sensibilidad del material y de la cantidad de exposiciones previstas.»⁹²

De tal forma que la iluminación dentro del área expositiva dependerá principalmente de factores como: el tipo de material que se expone, las características del espacio en cuanto a la distancia del punto de luz y los objetos, así como de la existencia de entradas de luz natural. Por lo cual, el aspecto lumínico tiene una doble función, por un lado el de potenciar las cualidades estéticas y visuales del espacio y, por otro, el de influir en las condiciones ambientales que inciden en la conservación de los objetos presentados dentro de la muestra.

Otro aspecto de relevancia para la adecuada conservación de las piezas es el control de la humedad y la temperatura dentro del área de exhibición. La importancia de tomar medidas preventivas para el control de tales factores ambientales se debe a que ambos, por su incidencia en la aceleración de reacciones químicas, pueden ocasionar un rápido deterioro de los objetos expuestos provocando, por lo tanto, daños en su estado de conservación.

Cabe destacar que los altos y bajos niveles de humedad son perjudiciales para la colección, por lo que los cambios bruscos en la temperatura pueden generar efectos negativos en los materiales. La humedad contenida en los objetos de carácter orgánico,⁹³ conocida como humedad interna, depende en gran medida de la humedad del ambiente: en caso de que ésta sea excesiva, ocasionará que los poros de los objetos se llenen de moléculas de agua y, por ende, que exista una dilatación del material; mientras que, si el ambiente está seco, los poros carecerán de moléculas, presentarán una contracción y provocarán efectos degenerativos en el material.

⁹¹ Cfr. Javier Tacón Clavaín, *La conservación del libro antiguo*, España: Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 6-7.

⁹² *Ibidem*, p. 8.

⁹³ Los objetos de naturaleza orgánica son aquellos cuya composición corresponde a materiales que provienen del reino animal o vegetal, como la madera, textiles de algodón, marfil, papel, pergamino o piel. Mientras que, los objetos de naturaleza inorgánica se componen por materiales que proceden del reino mineral, ejemplo de ellos son las piezas hechas de metal, arcilla, piedra, cerámica, vidrio, entre otros. Cfr. Olga Ramos, Enrique Sandoval y Alfonso Hueytlet, *Normas básicas para la conservación preventiva de los bienes culturales en museos*, México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, s. f., p. 9.

Una consecuencia de los cambios bruscos, puesto que dilatan y contraen de manera constate al objeto, es que éste presente fisuras o grietas provocadas por los cambios de densidad en la materia. Asimismo, cuando la humedad es muy alta, genera que el ambiente sea el propicio para que se produzcan microorganismos como hongos o invasión de insectos para los materiales de origen orgánico; mientras que para los objetos de carácter inorgánico, como los metales, pueden verse dañados por la oxidación y corrosión.

La recomendación general para el control correcto de humedad y temperatura, es que ambas se encuentren equilibradas, sobre todo si se considera que el control de la humedad ayuda a manejar la temperatura del ambiente y que, además, la temperatura es inversamente proporcional a la humedad, es decir, cuando se incrementa la temperatura, la humedad disminuye y que cuando la temperatura desciende, la humedad aumenta. Por lo tanto, lo conveniente es encontrar el equilibrio entre ambos factores con base en el tipo de materiales que componen la exhibición.

Entre los aspectos que provocan que existan condiciones negativas en el ambiente, y que por lo mismo deben evitarse, están: limpiar el espacio y el mobiliario con agua cuando la humedad es alta, que el sistema de ventilación se active a temperaturas muy altas o muy bajas, que el área carezca de humidificadores, entre otros. Tales condiciones son perjudiciales para los objetos y, por ello, es necesario que se tomen las medidas necesarias para su regulación.

De tal manera que la iluminación, la temperatura y la humedad, son elementos del área de exhibición que repercuten directamente en la seguridad y conservación de la colección y, por lo mismo, al momento de seleccionar el espacio que dará lugar a la muestra es fundamental realizar un diagnóstico previo de sus características y las posibilidades de acondicionamiento que ofrece. Además de conocer las normas y medidas⁹⁴ recomendadas por especialistas en el ámbito de la conservación de bienes patrimoniales, ello con el fin de ayudar a prevenir efectos degenerativos en los materiales.

Vitrinas

Las vitrinas «son cajas con puertas y/o tapas de cristal que se utilizan para exhibir de forma segura los objetos artísticos y de valor cultural»,⁹⁵ las cuales forman parte del mobiliario y, comúnmente, se utilizan para presentar objetos relativamente pequeños. Su propósito principal es crear una barrera física y psicológica entre el espectador y las piezas.

Sus principales funciones son: proteger a los objetos de daños o robos; brindar un microclima controlado en cuanto a los niveles de temperatura, humedad, luz, polvo u otros

⁹⁴ Para mayor información sobre las medidas recomendadas para la regulación de iluminación, temperatura y humedad, consúltese: Olga Ramos, Enrique Sandoval y Alfonso Hueytlet, *Normas básicas para la conservación preventiva de los bienes culturales en museos*, México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, s. f., pp. 15-20.

⁹⁵ Paula Dever Restrepo, *op. cit.*, p. 18.

contaminantes; servir de soporte para las piezas; fungir como parte del marco museístico para dar mayor visibilidad al objeto y, en dado caso, complementar visualmente el diseño museográfico.

Las vitrinas se dividen, esencialmente, en tres tipos,⁹⁶ los cuales se desarrollan en función de los objetos para los que están destinadas, y con base en sus características físicas:

1. Horizontales. Son utilizadas para exhibir objetos que por la cualidad de sus materiales deben estar colocados de manera horizontal (papel, textil, vasijas, tinteros, libros) y que deben ser observados desde arriba. Su altura suele estar entre los 80 y 90 cm., puesto que deben facilitar la observación a niños y personas con alguna discapacidad. Su ubicación dentro del recinto tiende a variar ya que tienen la ventaja que pueden ubicarse contra la pared o estar aisladas de ésta.
2. Verticales. Permiten mostrar piezas de dimensiones mayores o, en su defecto, agrupaciones de objetos de menor tamaño. que no necesariamente tienen que ser apreciados desde todos sus ángulos, ya que al estar empotradas a la pared proporcionan visibilidad sólo de tres planos visuales.
3. Central y de plataforma. Están destinadas a exhibir piezas de gran formato (estatuas, armaduras, escultura, muebles). Como su nombre lo indica, este tipo de vitrinas se colocan al centro del espacio expositivo y, por lo mismo, ofrecen la ventaja de permitir que los espectadores aprecien todos los ángulos de las piezas, garantizando con ello una excelente visibilidad de las mismas.

Por lo tanto, la elección del tipo de vitrinas a utilizar dependerá de las cualidades de las obras que se pretende mostrar al público, así como de las condiciones del espacio y de los recursos disponibles para el montaje. En conjunto con lo anterior, es importante identificar las medidas de seguridad que deben cubrir las vitrinas para garantizar la conservación adecuada de los objetos y, por ello, es importante que este tipo de mobiliario:

1. Esté nivelado en su totalidad para brindar completa estabilidad.
2. Facilite la accesibilidad para el momento del montaje y desmontaje.
3. Garantice la seguridad de los objetos.
4. Permita el mantenimiento básico de forma sencilla sin que ello implique un riesgo para las piezas.
5. Concuere con el objeto a exhibir y con el público a quien está dirigida la muestra.
6. Esté fabricado con materiales que prevengan el deterioro de las piezas.
7. No tenga aristas agudas o salientes que puedan implicar un riesgo para el espectador o para las obras.⁹⁷

⁹⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 18-23.

⁹⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 23.

Como es posible apreciar, cada elemento que integra el área de exhibición cumple una función particular y, por ende, todos ellos deben de responder a las demandas de conservación y preservación asignadas por los especialistas. El conocimiento de cuáles son los requerimientos que se disponen para cada uno permitirá implementar adecuadamente el espacio y así se evitarán riesgos que puedan ser perjudiciales para los materiales.

2.5.2. Modelos de circulación

La distribución del espacio es otro aspecto que tiene gran influencia en la forma en que la exposición será apreciada por los espectadores y, por lo mismo, es preciso analizar la relación que tiene ésta con los demás elementos que se integran en el espacio inmediato de la muestra.

La forma en que se organiza el recorrido de la muestra dependerá de diversos factores: el área física de la que se dispone, las características de ésta, las particularidades de los materiales expositivos, los objetivos que se plantean dentro de la planeación, el tipo de exposición, el público al que está enfocada la muestra, la cantidad estimada de espectadores, los elementos que componen el diseño museográfico, entre otros.

En términos museográficos, la circulación se define como el «espacio real de uso de las exposiciones [...] del cual dispone el espectador para transitar o desplazarse dentro de la exposición».⁹⁸ Por lo tanto, la circulación puede entenderse como las rutas que determinan el recorrido de los visitantes, las cuales suelen estar supeditadas por el guion curatorial y museográfico, así como por las características del área de exhibición.

Aunque la cantidad de rutas para la circulación de una exposición es prácticamente ilimitada, existen modelos de circulación básicos que sirven de referencia al momento de establecer la distribución del mobiliario y los objetos dentro del espacio inmediato de la muestra. La mayor parte de dichos modelos se basan en el principio de que los espectadores deben hacer su recorrido en la misma dirección en la que acostumbran leer, es decir, de izquierda a derecha; no obstante, el curso puede variar si la exhibición se sale de los esquemas tradicionales o, bien, si carece de un recorrido definido. Cabe señalar que existen dos formas básicas de recorrido dentro de las exposiciones:

1. Exposiciones sin recorrido: Como su nombre lo indica, se caracterizan por la falta de un recorrido definido. En estas exposiciones, los caminos que puede seguir el espectador son múltiples y dependerán de sus intereses o necesidades informativas. Este tipo de circulación, generalmente, se presenta en muestras no documentales⁹⁹ ya que en ellas no afecta el orden en que se contemplen las partes que componen a la exposición.

⁹⁸ Fernando López Barbosa, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁹ Las exposiciones pueden dividirse en dos grupos, documentales y no documentales. Las primeras suelen ser el resultado de la investigación y el análisis de lo que se desea exponer; su principal objetivo es ilustrar sobre un tema en particular (una época, un personaje, un movimiento intelectual o literario). Mientras que las exposiciones

Lo que se destaca de las exhibiciones sin recorrido es que brindan al visitante la posibilidad de transitarlas desde diferentes ángulos, de contemplarlas desde caminos variables; lo que da como resultado que el público se desenvuelva y no se sienta obligado a seguir un ritmo determinado por la organización del espacio.

2. Exhibiciones con recorrido: Son aquellas que manejan un mensaje expositivo más estructurado en términos conceptuales, cronológicos y espaciales, ello se debe a que suelen estar regidas por áreas temáticas basadas en el guion curatorial y, por lo mismo, la proyección del contenido obliga al visitante a seguir una línea de recorrido definida a causa de la composición física del diseño, así como por la vinculación y secuencia existente entre los temas. Esta forma expositiva, debido a que traza un camino definido, hace uso de recursos visuales, físicos o informativos, como son: paneles, secciones resaltadas por títulos, nichos, recámaras, pendones u otros elementos que evitan que el espectador se desvíe de la ruta trazada por la exhibición.

Es importante precisar que en caso de que el modelo de circulación esté planteado para una muestra con recorrido, ésta debe estar sustentada en el guion curatorial, pues ello será de ayuda para el visitante al momento de identificar las secciones temáticas bajo las cuales se rige la exhibición, además de que le permitirá intuir la relación entre las obras y la organización del espacio. Es común que el recorrido se establezca a partir de una sola forma de circulación, sin embargo, hay muestras que pueden hacer uso de diferentes formas de exposición y distintos modelos de circulación.

Se recomienda que la organización expositiva mantenga un ritmo pausado, que no exista una saturación de objetos, de elementos decorativos o de mobiliario; ello con el propósito de que el público tenga libertad de movilidad y, sobre todo, de evitar que el visitante se sienta fatigado por la cantidad de piezas que se exhiben. No se debe olvidar que uno de los principales objetivos de las exhibiciones es que éstas sirvan como espacios de reflexión, entretenimiento o aprendizaje, por lo cual es preciso generar un ambiente que brinde los elementos adecuados para el desarrollo de tales actividades.

2.5.3. Medidas de seguridad

La adecuada protección a los bienes culturales es uno de los principales requerimientos al momento de obtener piezas en préstamo para las exposiciones, por lo mismo, es indispensable implementar medidas que garanticen la seguridad de los objetos que se incluyen en la muestra.

estrictamente no documentales dan prioridad a la contemplación del objeto expuesto sin profundizar en su análisis (exposición de la obra reciente de un pintor). Cfr. *Ibidem*, p. 15.

Los lineamientos de seguridad establecen que, para salvaguardar el contenido de toda muestra expositiva, es fundamental realizar una evaluación de los elementos que puedan ocasionar que las piezas se dañen o deterioren, ello con la finalidad de formular medidas de prevención ante los posibles riesgos.

Las medidas de seguridad que han de realizarse para la protección de los bienes culturales que componen a una exposición pueden distinguirse de acuerdo con tres aspectos cardinales: el valor, la fragilidad y el grado de conservación de las piezas; el personal y el presupuesto; las características del mobiliario y del recinto que alberga la exhibición.

El primero de ellos se enfoca a la materialidad de los objetos y a su trascendencia cultural, por lo que las medidas de seguridad que se recomiendan para prever que las piezas no se dañen o deterioren son las siguientes:

1. Que el especialista en conservación, desde el inicio de la planeación y selección de las obras, establezca qué piezas están en condiciones de ser exhibidas y si es necesario que se les realice algún tipo de intervención previa a su instalación, así como el tipo de mantenimiento que requieren durante el montaje de la muestra.
2. Determinar cuáles son los puntos frágiles de cada objeto con el fin de que se aminoren los riesgos de deterioro.
3. Conocer los materiales que componen a las piezas pues ello ayudará a establecer las condiciones ambientales que permitirán su mejor conservación dentro de la exhibición.
4. Evitar la excesiva e incorrecta manipulación de las obras durante la instalación, el montaje y desmontaje.
5. Procurar que los objetos estén sujetos al mobiliario con el propósito de inmovilizarlos y evitar posibles caídas o hurtos. Por ningún motivo la sujeción debe adherirse o provocar laceraciones a los objetos.

En torno al segundo aspecto, concerniente al presupuesto y al personal, se enfoca a las medidas de seguridad que están supeditadas a las disposiciones del sistema institucional bajo el cual se desarrolla el marco expositivo. Por lo mismo, las sugerencias para este punto son:

1. Que el especialista en conservación participe y colabore en el proceso de montaje y desmontaje de las obras.
2. La elaboración y ejecución de un plan regular en el que se determinen los procedimientos de limpieza y mantenimiento del espacio, del mobiliario y de las piezas. El cual debe estar monitoreado por el equipo de trabajo durante todo el lapso en que esté montada la exposición.
3. El establecimiento de medidas de orientación y vigilancia, para ello es necesario que se capacite al personal que estará encargado de realizar dichas tareas y que se les proporcione algún tipo de identificación para que el espectador pueda asistir a ellos en caso de así precisarlos.

4. Entre los medios tradicionales para prever la seguridad de las piezas exhibidas está el contar con personal que se encargue de supervisar a los visitantes, mantener un estricto control en el acceso y salida de los espectadores así como evitar que ingresen con equipaje de mano. Asimismo se debe de limitar la entrada a zonas restringidas del inmueble.
5. De ser posible, se aconseja contar con medios electrónicos –circuito cerrado– que faciliten la vigilancia del recinto y de los objetos expuestos. Este tipo de mecanismos de seguridad suelen implicar altos costos y no todas las instituciones están en condiciones de adquirir tales servicios.

Para el tercer aspecto, integrado por el mobiliario y el inmueble, es importante que dentro de las medidas de seguridad se procure que:

1. En caso de que la exposición utilice vitrinas, éstas se acompañen por capelos que permitan proteger al objeto de los factores ambientales que atañen al recinto, además de que ayuden a evitar que las piezas sean tocadas, manipuladas o sustraídas por los visitantes.
2. Si se colocan señalizaciones de aviso sobre las medidas de seguridad, éstas deben ser sutiles. Además, deben estar elaboradas a manera de sugerencia no de imposición pues son avisos preventivos.
3. El mobiliario de protección debe estar integrado con el diseño museográfico, por lo cual se exhorta a que se haga uso de colores sutiles y elementos decorativos que se muestren como complemento de la muestra.
4. Al momento de elaborar el modelo de circulación y la organización de la exposición es fundamental evitar zonas de aglomeración, ya que en caso de haberlas éstas pueden implicar riesgos para los materiales y los objetos que componen la exhibición. Asimismo se debe buscar que exista el suficiente espacio entre la estructura del edificio y el mobiliario que contendrá las piezas.¹⁰⁰
5. Se debe evitar que el espacio inmediato de la exposición tenga fuentes directas de luz natural que puedan deteriorar el estado físico de los objetos. En cuanto a las fuentes de luz artificial, éstas deben responder a los requerimientos expuestos por el especialista en conservación.
6. Entre las medidas de seguridad que más atañen a la estructura del inmueble está la necesidad de que éste cuente con sistemas de detección y extinción de incendios, así como con extintores que se encuentren ubicados en un lugar visible pero sin que generen ruido visual para el diseño de la exposición.
7. En caso de que se construyan paneles o bases para la exhibición, dicha labor debe realizarse antes de que comience el montaje de las piezas; de igual modo, si se determina

¹⁰⁰ Cfr. Gabriela Giordanengo, *op. cit.*, p. 96.

pintar el inmueble, es importante que esta tarea se lleve a cabo con un tiempo considerable de anticipación.

La división de las medidas de seguridad, con base en los tres elementos enunciados anteriormente, tiene como finalidad facilitar el establecimiento de disposiciones precautorias que permitan proteger los bienes culturales que se presentan dentro de una exposición. Por lo cual, es esencial tener en cuenta que dichas medidas pueden variar de una muestra a otra y que ello dependerá de los objetivos, las características y los recursos, tanto de la exhibición, como de la institución encargada del proyecto. No obstante, en cualquier caso, los elementos de seguridad deben estar coordinados con el diseño museográfico pues, si bien tales sistemas son un mecanismo para prevenir siniestros, la estética de la exhibición es un factor determinante para que el público se sienta cómodo dentro de la muestra y, por lo mismo, éste aspecto tendrá firmes repercusiones en su apreciación y experiencia respecto a la exposición.

2.8. Proceso de producción

Las exposiciones son sistemas integrales¹⁰¹ que dependen de diferentes aspectos para su construcción: mensaje, diseño, objetos, espacio, mobiliario, medidas de conservación, equipo de trabajo, entre otros; por tal motivo, al ser proyectos estructuralmente complejos, su proceso de realización requiere de la fusión de diversos elementos para su buen funcionamiento. De ahí que, la división en las fases de producción de una exposición esté subordinada, en gran medida, a los recursos destinados para la muestra y a la complejidad de la misma.

La organización del proceso productivo tiene como finalidad desarrollar cada etapa de acuerdo con un esquema basado en los objetivos y principios de la exposición, por ello, el programa de producción debe responder a las cualidades, características y necesidades específicas del proyecto expositivo. Además, es conveniente que se establezcan fases productivas que permitan distribuir entre los integrantes del equipo de trabajo las diferentes tareas a desarrollar, ello con la finalidad de evitar que se realicen o dupliquen las actividades. Conforme a este punto, no hay que olvidar que cada una de las partes del proceso tiene como propósito servir de punto de apoyo para la comunicación y cooperación entre los colaboradores.

Debido a que todos los proyectos expositivos son únicos, el esquema para su desarrollo también lo es. No obstante, existen modelos generales que pueden servir de guía para la

¹⁰¹ Las exposiciones son sistemas integrales porque cada una de sus etapas requiere de un seguimiento: desde que se genera el proyecto y se reúne el equipo de trabajo para definir sus objetivos, hasta el día en que la exposición es desmontada y se retira todo del espacio para dejarlo en su estado inicial. Cfr. Norma Edith Alonso Hernández, *op. cit.*, p. 169.

elaboración de una exposición y, con base en ellos, es posible delinear aspectos específicos que respondan a las características particulares de cada propuesta.

Diversos autores ofrecen modelos generales que sirven como referencia para el desarrollo de exhibiciones, y aunque cada uno de ellos presenta variaciones en cuanto a las fases del proceso, hay cierta concordancia en el esquema habitual de la planeación, elaboración y construcción de una exposición. Por tal razón, a continuación se presentan un par de modelos¹⁰² que muestran las fases esenciales para la puesta en escena de una exposición.

Desde la perspectiva de Andrés Gutiérrez Usillos,¹⁰³ el desarrollo de una exposición se divide en cinco etapas esenciales:

1. Presentación. Es la propuesta donde se presentan el tema, los objetivos generales y el concepto del proyecto, así como el plazo de tiempo estimado para su preparación y exhibición. Se recomienda establecer en ella el tipo de público al cual estará dirigida la exposición, quiénes son los posibles colaboradores en la producción y cuáles son las características del espacio en donde se propone montar la muestra.

Durante esta etapa inicia la comunicación con la institución que albergará a la exposición, por lo que es esencial generar una presentación que contenga los detalles fundamentales de la misma; ello con el fin de facilitar el desarrollo del proyecto y la posterior toma de decisiones.

2. Programa. Tras ser aprobado el proyecto, el coordinador debe desarrollar un esbozo del programa que sea de ayuda durante la elaboración del guion básico, la sectorización o agrupación y jerarquía temática, la definición de los objetos a exhibir, la implantación espacial, la propuesta de recorrido y la estimación presupuestaria. Por lo que es fundamental que se consideren las necesidades de la muestra, la disponibilidad del espacio, así como los requisitos institucionales.
3. Proyecto expositivo detallado. Después de haber sido aprobado el gasto, establecidas las fechas, definido el espacio y, en caso de ser necesario, haber tramitado los préstamos, se debe realizar la estructuración detallada de los elementos y actividades, la cual se desarrolla mediante dos proyecciones: la básica y la de ejecución. En la primera de ellas se genera la visualización de lo planteado en los guiones mediante el trabajo de diseñadores y museógrafos, mientras que en la segunda se genera una lista definitiva de las piezas que integrarán a la exposición. Dicho listado debe contener los datos básicos de los objetos: dimensiones, requisitos de montaje, condiciones de climatización y si requiere de seguridad específica. Un factor determinante durante esta fase es que no debe darse nada por supuesto entre los integrantes del equipo, al contrario, es preferible

¹⁰² Los modelos están enfocados a la realización de exposiciones en general, por lo mismo, en ambos se describen las etapas que pueden seguirse para el proceso de producción de todo tipo de exhibición.

¹⁰³ Cfr. Andrés Gutiérrez Usillos, *op. cit.*, pp. 86-87.

que cada requerimiento o solicitud se presente por escrito de la forma más detallada posible.

4. Ejecución o implementación. Definida como la etapa más intensa del proceso de producción, pues durante ella se gestionan las solicitudes de préstamo, se licita o contrata a quien se encargara de la construcción del mobiliario y de la preparación de la sala, se realiza el traslado de la colección a exhibir para, después, efectuar el montaje de las piezas de acuerdo con lo establecido en los guiones, se gestionan los proyectos multimedia que serán instalados en el espacio de exposición, se despliega una campaña de difusión, se desarrolla la edición del catálogo y, por último, se afinan los detalles de la inauguración.
5. Evaluación. En esta última etapa se efectúa una revisión general del proceso y resultados de la exposición. Lo recomendable para esta parte es realizar una estimación de los gastos, evaluar la calidad y valorar los problemas surgidos durante el proceso de producción. Todo ello con el objeto de que, mediante una visión en retrospectiva sobre la experiencia, se desarrollen mejores proyectos a futuro.

Como es posible apreciar, el proceso sugerido por Andrés Gutiérrez estipula cinco etapas fundamentales para la producción de una exposición de cualquier tipo. No obstante, como se comentó anteriormente, cada proyecto puede presentar variaciones de acuerdo con los objetivos, recursos y elementos de los que dispone. Por tal motivo, a manera de complemento, es conveniente presentar los lineamientos planteados por Edith Alonso¹⁰⁴ para que, en conjunto con los de Andrés Gutiérrez, se tenga un mayor panorama sobre la esquematización del proceso de producción que precisa la elaboración de una exposición.

En el caso de Edith Alonso, la autora ofrece siete facetas para el desarrollo productivo del proyecto expositivo:

1. Generación del proyecto. Durante la etapa inicial del proceso es preciso definir la naturaleza de la exposición que se pretende realizar, por lo cual se deben establecer cinco aspectos esenciales de ésta: su objetivo, que debe estar orientado a los intereses y criterios institucionales como la conmemoración de un hecho relevante, la presentación de una investigación, el aumento a las colecciones o, bien, satisfacer las sugerencias de los visitantes; la colección a presentar, cuántas y cuáles piezas integrarán la muestra, así como cuáles son sus características y requerimientos de conservación; el espacio, es un aspecto condicionante y definitorio para los componentes de la exhibición, para su selección es importante conocer si el edificio que albergará el proyecto es histórico o fue hecho específicamente para dichos fines, cuáles son sus dimensiones, acabados en muros, piso y techo, el tipo de iluminación, particularidades de su climatización, así como saber si cuenta con sistemas de seguridad; el público o destinatario a quien va dirigida la muestra, es preciso saber quiénes la visitarán, cómo hacerla más atractiva, qué tipo de lenguaje

¹⁰⁴ Cfr. Norma Edith Alonso Hernández, *op. cit.*, pp. 76-84.

hay que utilizar en los textos; y, por último, los recursos disponibles, tanto humanos como materiales, además del tiempo necesario para su ejecución. Para ello se recomienda elaborar un programa de viabilidad donde se detallen los datos de la colección, el requerimiento del personal, las fechas tentativas y el costo aproximado del proyecto.

En esta etapa inicial participa todo el equipo multidisciplinario.

2. Realización del guion curatorial. Previamente a la elaboración del guion es conveniente que se vacíen los datos del proyecto para generar un concepto general del mismo, en él se desglosan los temas, las unidades, los datos de la colección y los materiales gráficos como cédulas, ilustraciones, cuadros cronológicos y fotografías. En la actualidad no existe un formato establecido para la presentación del guion.

Las actividades a realizar durante esta fase son: documentar los datos de la colección, revisar el estado de conservación de las piezas para determinar si pueden ser incluidas en la muestra y si requieren de restauración alguna, diseñar las estrategias de comunicación y las actividades paralelas a la exposición, registrar el espacio dispuesto para la exhibición mediante el dibujo de los planos arquitectónicos.

En esta fase suelen intervenir: el curador, el restaurador, el asesor educativo y el museógrafo.

3. Diseño de la exposición. Cuando ya se tiene el guion curatorial, se pueden elaborar las propuestas de diseño, las cuales deberán ser evaluadas posteriormente en función de los objetivos de la exposición. En este lapso, el lenguaje escrito pasa a ser comunicación gráfica. En este sentido, es importante resaltar que el diseño museográfico se compone de distintos elementos: mobiliario, soportes del montaje, iluminación, modelos de circulación, gráficos, sistemas de conservación y seguridad, los cuales deberán responder a las necesidades y objetivos de la exposición.

Para comprobar la eficiencia del diseño se pueden producir maquetas, simuladores o prototipos para visualizar el diseño de manera integral. Durante esta parte del proceso colaboran el coordinador, el museógrafo, el restaurador, el equipo de diseño y montaje.

4. Producción. En esta fase se fabrica el mobiliario y los gráficos destinados al proyecto. Su elaboración depende del tiempo, además de los recursos humanos y materiales de los que se dispone. Asimismo, se procede a instalar los sistemas de iluminación, seguridad y conservación en el área de exhibición.

Los integrantes del equipo de trabajo que contribuyen a desarrollar dichas labores son el museógrafo y el personal de diseño y montaje.

5. Instalación. Se realiza la adecuación del espacio expositivo mediante la ubicación y colocación del mobiliario, la iluminación, los elementos gráficos con base en lo establecido en los guiones.

Su desarrollo está a cargo del museógrafo y del equipo de diseño y montaje.

6. Montaje. Ya con todos los trámites realizados previamente por escrito, se efectúa el traslado de las piezas para ingresarlas al área de exposición, se recomienda que a partir

de ese momento solamente el personal especializado en el montaje tenga acceso al espacio de trabajo y todos los integrantes sean supervisados por el museógrafo.

Durante la colocación de las piezas, éstas deben asegurarse mediante el uso de soportes para, posteriormente, cerrar las vitrinas, direccionar la iluminación y activar los sistemas de seguridad y conservación. La limpieza del espacio es una tarea fundamental que debe realizarse antes y después de la instalación de los objetos.

En esta etapa participan el museógrafo y el personal especializado.

7. Exhibición. Inicia con la apertura de la exposición el día de su inauguración y comprende el lapso de tiempo en que el público tiene acceso a ella. Durante dicho período es preciso dar seguimiento al estado de conservación de las piezas, además de generar un análisis sobre la interrelación del público con la exposición.

En esta última sección del proceso contribuyen el curador, el restaurador, el asesor educativo y el museógrafo.

Los esquemas planteados por Gutiérrez Usillos y Edith Alonso son compatibles de forma general en cuanto al proceso de producción que describen. Sin embargo, la principal variación entre ambos es que el primero de ellos considera que la recepción de la exposición por parte de los visitantes es una etapa esencial que debe incluirse en el proceso de producción. Y aunque Alonso no incluye de manera puntual a la evaluación dentro del proceso, sí hace referencia a la necesidad de visualizar y analizar el comportamiento de los visitantes en relación con la muestra.

Como ya se ha mencionado, el proceso de producción dependerá de diversos factores, por lo que el desarrollo del proceso productivo puede presentar variaciones de un proyecto a otro y, evidentemente, la complejidad del proceso dependerá de la magnitud de la exposición a elaborar.

2.9. Recepción de la exposición

El proceso de recepción, también conocido como evaluación de la exposición, es un mecanismo analítico que tiene como propósito valorar cómo fue la interacción que hubo entre el visitante y los elementos que conforman la muestra. A través de ella se busca conocer si los objetivos iniciales de la exposición coinciden con los resultados obtenidos al término de la misma.

Existen diferentes tipos de evaluaciones, las cuales se desarrollan a partir de la implementación de uno o más instrumentos de estudio enfocados a conocer la opinión y percepción del visitante respecto a dos factores primarios de la exhibición: que la estructura de ésta

sea coherente y, que el mensaje construido estimule el interés sobre el tema central que presenta.¹⁰⁵

Por medio de la evaluación es factible determinar diversos aspectos relacionados con el perfil del visitante, lo cual representa dos ventajas sustanciales para la investigación, ya que, por un lado, permite identificar si el público real corresponde al público meta planteado al inicio del proyecto y, por otro, permite realizar un análisis más amplio de la relación entre las características individuales de los visitantes y su opinión expresada sobre la exposición.

En el primer caso, para establecer el perfil del público, es necesario recabar datos enfocados a las condiciones sociales y educativas de cada visitante, como su edad, género, lugar de residencia, grado de estudios, ocupación y otros que puedan ser de trascendencia para la pesquisa.¹⁰⁶ En este caso, la aplicación de cuestionarios dirigidos a los espectadores es un método cualitativo útil para obtener información relevante sobre el público asistente a la muestra.

En cuanto a la realización de la evaluación sobre la percepción de la exposición por parte de los visitantes, ésta puede ser desarrollada a partir del uso de diferentes técnicas, entre las que se implementan con mayor frecuencia están: la observación directa, los cuestionarios y las entrevistas. La elección de la técnica dependerá de los objetivos de la evaluación, para ello es preciso plantearse dos preguntas fundamentales: qué quiero saber, y, por qué quiero saberlo. La estructura metodológica para desarrollar cualquiera de los tipos de evaluaciones mencionadas, tiene como base cuatro fases esenciales:

1. La identificación de las características a estudiar y el establecimiento de criterios para la planificación de la investigación;
2. La selección de la técnica evaluativa y el diseño del programa adecuado;
3. La compilación de datos;
4. La valoración e interpretación de los datos obtenidos.¹⁰⁷

De manera que, cada una de estas etapas trazadas para la elaboración y ejecución de la investigación, será determinante en los resultados de la misma. Durante la aplicación de todas las técnicas planteadas para realizar la evaluación es imprescindible que las determinaciones tomadas para la metodología concuerden con los objetivos de la evaluación, pues ello permitirá dar resultados que satisfagan más los intereses del proyecto expositivo.

En torno a las técnicas de evaluación que tienen como objetivo conocer la respuesta del público sobre la exposición, las utilizadas con mayor frecuencia son:

- Cuestionario. Es un instrumento que suele emplearse para recolectar datos personales de los visitantes, así como para conocer la opinión de los mismos sobre su experiencia con la

¹⁰⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 264; Michael Belcher, *op. cit.*, p. 241.

¹⁰⁶ Cfr. Ángela García Blanco, *op. cit.*, 180.

¹⁰⁷ Cfr. Michael Belcher, *op. cit.*, p. 248.

muestra. Se recomienda que su diseño sea conciso y breve, y que su estructura comience con preguntas sobre el perfil sociodemográfico del público, para después insertar cuestiones relacionadas con los elementos y componentes de la exposición. A través de la aplicación de preguntas concretas en el cuestionario es posible conocer apreciaciones particulares de interés para el objetivo de la evaluación.

- Entrevista. Es una técnica que precisa de mayor interacción con el visitante y puede aplicarse en la misma sala de exhibición o en un espacio contiguo al que alberga el montaje. Las entrevistas se basan en que el espectador responda una serie de preguntas relacionadas con el conocimiento que ha adquirido a partir de su asistencia a la muestra, así como con cuestiones enfocadas a qué le pareció cada rubro de la exposición: estructura discursiva, textos, iluminación, diseño, organización, entre otras.

Para la aplicación de las entrevistas es necesario que el visitante otorgue apreciaciones con un análisis más profundo, pues el propósito de este tipo de técnica es justamente conocer con mayor detalle aspectos cualitativos de la percepción del público en torno a la composición global de la exposición.¹⁰⁸

- Observación directa. Como su nombre lo indica, la observación directa se basa en dar seguimiento visual al comportamiento del visitante durante su estancia en el área de exhibición. Se recomienda que el observador sea lo más sutil posible al momento de llevarla a cabo, pues así evitará que el visitante se sospeche vigilado y modifique su comportamiento, sesgando con ello la investigación.

Para la aplicación de este método de evaluación es necesario generar un registro de distintos aspectos enfocados a la interacción del espectador con la exposición: el tiempo total del recorrido, el tiempo de apreciación de las piezas, el orden del recorrido, el interés prestado a los objetos, cédulas, gráficas y textos de apoyo, el número de obras observadas con atención, entre otros. En ocasiones, el observador tiene la posibilidad de escuchar la conversación de los visitantes si es que éstos van acompañados y externan comentarios concernientes a lo que están apreciando de la exposición, este tipo de registros son de gran ayuda pues representan opiniones sin influencia alguna del investigador.

Es importante que se establezcan propósitos y parámetros concretos antes de empezar a implementar esta técnica, a manera que se tengan en claro los elementos que se van a registrar para generar la muestra representativa,¹⁰⁹ en tal caso es conveniente definir: a quién se va a observar, si a una población general o a visitantes con un perfil específico; qué se va a analizar con base en los objetivos de la investigación; cómo y cuánto tiempo

¹⁰⁸ Cfr. Roberto Ruiz Ferráez, *Diseño de exposiciones para bibliotecas* [tesis], México: Colegio de México, 2012, p. 95.

¹⁰⁹ Una muestra relativamente reducida puede estar compuesta por veinte sujetos, tal cantidad es suficiente para obtener información que señale el éxito o fracaso de los componentes de la exposición. Cfr. Michael Belcher, *op. cit.*, p. 246.

se realizará la observación, así como bajo qué criterios, si durante períodos establecidos o de manera aleatoria; y, por último, quién se encargará de efectuar la observación.¹¹⁰

Cada una de las técnicas anteriormente mencionadas, al estar basadas en metodologías distintas, otorgan resultados particulares. Por tal motivo es importante que se distingan las necesidades de la investigación para identificar cuál es la técnica que debe emplearse de acuerdo con los intereses del proyecto. Cabe señalar que, se puede hacer uso de una o más técnicas para estudiar una misma exposición; en caso de emplear dos o más métodos evaluativos es posible relacionar los resultados obtenidos a través de ellos para generar un análisis más completo que abarque diferentes perspectivas de la interacción del visitante con la exhibición.

Las evaluaciones son un mecanismo útil porque, con los aprendizajes obtenidos a través del estudio de sus resultados, es más factible tomar decisiones adecuadas para próximos proyectos expositivos. Este tipo de investigaciones son un punto de partida para conocer qué factores de la muestra cumplieron mejor su propósito y cuáles no tuvieron el mismo impacto positivo ante el público.

Pero, sobre todo, las evaluaciones son el puente que permite la comunicación entre el público y el equipo de trabajo que se encargó de elaborar el mensaje textual y visual de la exposición. Y, puesto que, las exposiciones son un medio de comunicación basado en el trinomio emisor-mensaje-receptor, el círculo comunicacional no se completa si no se conoce la impresión de quien recibe el mensaje.

Por lo tanto, es imprescindible que se desarrollen y apliquen evaluaciones dentro del marco de trabajo de exposiciones, pues éstas se han convertido en una tarea fundamental para los responsables de producir y presentar proyectos museográficos ante la comunidad. De forma que no debe olvidarse que las evaluaciones permiten generar una aproximación con el visitante, quien es el objetivo principal de cualquier tipo de exhibición y que, además, la aplicación de evaluaciones es el único mecanismo que posibilita identificar el grado de satisfacción y la opinión de los espectadores, para que con base en los resultados, se planteen elementos que permitan mejorar la calidad de las exposiciones.

¹¹⁰ Cfr. Gabriela Giordanengo, *op. cit.*, p. 136.

Obras citadas

- Alonso Fernández, Luis y García Fernández, Isabel, *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*, Madrid: Alianza, 2003, 280 p.
- Alonso Hernández, Norma Edith, *Un museo para todos: el diseño museográfico en función de los visitantes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, 232 p.
- Alonso Ulloa, Manuel Gerardo, *El cedulario como elemento gráfico en la museografía: propuesta de cedulario para la exposición permanente del Museo Nacional de San Carlos* [tesina], México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 62 p.
- Belcher, Michael, *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*, España: Trea, 1994, 284 p.
- Dever Restrepo, Paula, *Manual básico de montaje museográfico*, Colombia: División de Museografía Museo Nacional de Colombia, 1999, 38 p.
- García Blanco, Ángela, *La exposición como un medio de comunicación*, España: Akal, 1999, 236 p.
- Giordanengo, Gabriela, *Diseño y montaje de exposiciones*, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 2007, 139 p.
- Gutiérrez Usillos, Andrés, *Manual práctico de museos*, España: Trea, 2012, 160 p.
- Hernández Hernández, Francisca, *Manual de museología*, Madrid: Síntesis, 2001, 320 p.
- Hooper-Greenhill, Eilean, *Los museos y sus visitantes*, España: Trea, 1998, 264 p.
- López Barbosa, Fernando, *Manual de montaje de exposiciones*, Colombia: Museo Nacional de Colombia, 1993, 113 p.
- Manual sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al Consejo Nacional de Patrimonio Cultural*, Cuba: Ministerio de Cultura, 2009, 187 p.
- Núñez, Angélica, “El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal”, en *Universitas Humanística*, enero-junio de 2007, pp. 181-199.
- Ramos, Olga, Sandoval, Enrique y Hueytlet, Alfonso, *Normas básicas para la conservación preventiva de los bienes culturales en museos*, México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, [s. f.], [39] p.
- Ruiz Ferráez, Roberto, *Diseño de exposiciones para bibliotecas* [tesis], México: Colegio de México, 2012, 128 p.

Tacón Clavaín, Javier, *La conservación del libro antiguo*, España: Universidad Complutense de Madrid, 2014, 14 p.

Valdés Sagúes, María del Carmen, *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*, España: Trea, 1998, 272 p.

Zavala, Lauro, *et al.*, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 155 p.

CAPÍTULO 3. LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN MÉXICO Y SU BIBLIOTECA

La fundación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en la Nueva España significó, además del establecimiento de una de las primeras instituciones dedicadas a la enseñanza de las bellas artes en el continente americano, el origen del primer acervo bibliográfico civil conformado por obras de carácter científico y artístico que tenía entre sus principales objetivos el de servir de apoyo en el proceso de enseñanza impartido dentro de la Academia.

Pese a la relevancia de dicho acervo, hasta hace algunas décadas los estudios realizados en torno a la Academia de San Carlos habían estado desarrollados principalmente desde una óptica histórica que tenía como eje central de análisis la producción artística y arquitectónica generada en ella. Por lo mismo, para encontrar información bibliográfica en cuanto a la conformación de la BASC, resultaba necesario revisar una diversidad de obras que ofrecen, de forma dispersa y un tanto somera, datos relacionados a aspectos como la manera en que se adquirieron los materiales que han sido parte de la colección de la biblioteca de la BASC, cuáles eran los libros empleados para la labor docente, en qué sedes se ha resguardado la colección, entre otras cuestiones.

Ante tal panorama, desde los últimos años del siglo XX, comenzaron a surgir investigaciones enfocadas no sólo a la historia de la Academia, sino también, de forma más específica, a la historia y a la naturaleza bibliográfica de su biblioteca. Así pues, hasta ahora se han publicado algunos estudios que, al abordar de manera concreta aspectos específicos de la biblioteca, revelan la trascendencia y la riqueza de dicho *corpus* documental. No obstante, debido a que tales colaboraciones son relativamente recientes, aún existe una gran disparidad

entre la información presentada en las pesquisas enfocadas a la Academia y la que corresponde, de forma particular, a cuestiones relacionadas con su biblioteca. De modo que, este interés reciente por conocer la historia y el perfil bibliográfico de la BASC resulta todavía incipiente ya que siguen presentes una serie de inquietudes e interrogantes en torno a la BASC que no han sido del todo disipadas.

Dicho lo anterior, resulta fundamental señalar que entre los esfuerzos realizados para organizar y estudiar el acervo, a finales del siglo pasado se inició con las labores de identificación, descripción y catalogación de los libros procedentes de la BASC que son resguardados actualmente en el Fondo Reservado de la BNM. Durante dicha etapa, los títulos que conforman al acervo fueron ingresados en el catálogo Nautilo conforme a lo dispuesto por las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCAA). Posteriormente, en el año 2009, Silvia Salgado Ruelas comenzó a desarrollar el proyecto de investigación enfocado a la reconstrucción y al estudio de la BASC.¹¹¹

A lo largo del proyecto coordinado por Silvia Salgado, se generaron una serie de productos que han tenido, entre otros objetivos, fungir como instrumentos de consulta y dar difusión a la BASC. Cabe señalar que, relacionado con este segundo aspecto, a finales del año 2015 se montó la exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México» dentro de las instalaciones de la BNM, la cual fue producida por el IIB de la UNAM y tuvo como objetivo invitar a conocer y a estudiar el acervo bibliográfico del Fondo de la Academia. La muestra que reveló datos sobre la historia y relevancia de dicho acervo, estuvo constituida por obras bibliográficas de gran valía que fueron empleadas para el estudio de las bellas artes, infografías sobre la distribución temática bajo la cual se organiza la colección, fotografías de los distintos recintos que han albergado a la biblioteca y una selección de estudios enfocados al acervo documental de San Carlos.

Con base en el discurso planteado en la exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México» y en suma a los datos presentados en ella, a continuación se aborda a la Academia en cuanto a sus transiciones históricas, las cuales abarcan desde el período novohispano, pasando por sus distintas etapas institucionales producidas tras la conformación de México como un país independiente y concluyendo en su estatus actual de Facultad de Artes y Diseño (FAD). Asimismo, en este capítulo, se ofrece una aproximación a la BASC desde un sentido histórico y bibliográfico, ello con el fin de apreciar la relación inherente que existe entre los distintos procesos por los que transitó la escuela y el desarrollo de su colección bibliográfica.

¹¹¹ Silvia Salgado Ruelas, «La Biblioteca de la Academia de San Carlos», en *XII Jornadas Académicas 2011: compendio*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 196.

3.2. La fundación de la Academia de San Carlos

La Academia de San Carlos de la Nueva España guarda estrecha relación con la Real Academia de San Fernando de Madrid, por lo que resulta conveniente plantear algunos aspectos históricos de la escuela de artes establecida en España para con ello, distinguir parte del proceso que condujo al nacimiento de la academia novohispana.

La fundación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando de Madrid tuvo su origen en 1744 con la aprobación del rey Felipe V, aunque fue hasta 1752 que, tras haber sido aprobados los Estatutos por el Real Decreto¹¹², comenzó sus actividades a partir de la inauguración dada durante el reinado de Fernando VI.

La también llamada Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando fue creada con el principal objetivo de garantizar la producción artística de calidad que permitiera la consolidación de un arte cosmopolita digno de la monarquía, por lo que su instauración representaba el camino hacia el progreso en las artes por parte de las políticas reformistas de los Borbones.¹¹³

La sucesión monárquica de la dinastía austríaca a la borbónica trajo consigo cambios que se manifestaron en el establecimiento de entidades públicas de instrucción y enseñanza que estaban controladas directamente por el rey y, mediante las cuales se buscaba reforzar, con base en los principios de la Ilustración, el aparato ideológico en aras de la regeneración material, intelectual y moral de España.¹¹⁴

A lo largo del siglo XVIII se crearon diversas academias reales por decreto de la corona española con el fin de aumentar y mejorar la producción en ciencias y artes. No obstante, la apertura de tales instituciones no fue exclusiva de la península, sino que también se dio en la Nueva España con la fundación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, cuya génesis se encuentra en la Casa de Moneda, entidad relacionada directamente con la práctica y el uso del grabado.

De tal suerte que se considera a la Real Casa de Moneda como el origen de la Real Academia de San Carlos debido a que Carlos III, en su interés por regular la producción dada dentro de las casas de moneda existentes en Nueva España, decidió enviar al académico Francisco Casanova al territorio novohispano con el propósito de que él tomara el puesto en la grabaduría mayor de la Casa de Moneda. Sin embargo, Casanova tras perder la

¹¹² Entre 1744 y 1752 se estableció en España la Real Academia de San Fernando, su fundación se atribuye en principio al escultor Giovanni Domenico Olivieri que, bajo la protección del monarca Fernando VI, se encargó de redactar las reglas que dieron forma a los estatutos que regirían a dicha academia.

¹¹³ Cfr. Antonio Bonet Correa, "La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su Museo" en *Real Academia de San Fernando Madrid: guía del museo*, Madrid: Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012, pp. 9-10.

¹¹⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 10.

vista al poco tiempo de su llegada, tuvo que delegar el cargo a Alejo Bernabé Madero, quien no tardó en ser sucedido por el grabador Jerónimo Antonio Gil.¹¹⁵

De origen español, Antonio Gil ingresó a la Real Academia de San Fernando de Madrid en la que aprendió a grabar en lámina y en hueco, en ella obtuvo su nombramiento como académico de mérito el 28 de octubre de 1760. Posteriormente, por orden de Carlos III, se trasladó de la península a Nueva España con dos cometidos: el de ocupar el puesto de grabador propietario en la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México y el de establecer una escuela de grabado que preparara a los discípulos novohispanos con conocimientos concernientes al dibujo y al grabado para así poder destinarlos a las demás casas de moneda de la región.¹¹⁶

Jerónimo Antonio Gil arribó al puerto de Veracruz en el navío «Nuestra Señora del Rosario y San Francisco» acompañado por dos de sus alumnos más destacados de la Real Academia de San Fernando el 5 de diciembre de 1778, José Esteve y Tomás de Suria, así como por sus dos hijos Bernardo y Gabriel Gil.¹¹⁷ En su viaje a Nueva España, Antonio Gil transportó consigo veinticuatro cajas que contenían materiales, utensilios, dibujos, libros, estampas, medallas, bajorrelieves, vaciados, punzones, troqueles, mangos de madera, pizarras, instrumentos y herramientas.¹¹⁸

Entre los libros que el grabador trajo se encontraban los Estatutos de la Academia de San Fernando, lo que genera la idea de que desde España el nuevo grabador mayor había pensado, posiblemente con anuencia de la corte, en un proyecto para crear una Academia de Bellas Artes novohispana.¹¹⁹ Además de los Estatutos, otros libros traídos por Gil fueron:

la Iconografía de Ripa, la Anatomía de Vesalio, Arte de la pintura de Francisco Pacheco, Museo Pictórico de Palomino, Simetría del cuerpo humano de Dürero, De Varia conmensuración de Arfe y Villafañe, las Metamorfosis de Ovidio y otros por el mismo estilo. Valiosas como los libros fueron la colección de 106 piezas entre dibujos, modelos y reproducciones escultóricas.¹²⁰

Estos materiales, transportados por Gil desde la península ibérica hasta América, tenían como fin coadyuvar a la enseñanza del dibujo y servir de cimiento para la práctica de las bellas artes.

En cuanto Gil llegó a la Ciudad de México, el 16 de enero de 1779, comenzó a impartir clases a un grupo conformado por sus cuatro acompañantes de España y tres oficiales de la Casa de Moneda. Con el transcurrir del tiempo fue creciendo la cantidad de interesados

¹¹⁵ Cfr. Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 13.

¹¹⁶ Cfr. Eduardo Báez Macías, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 13.

¹¹⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 14.

¹¹⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 15.

¹¹⁹ Cfr. Eduardo Báez Macías. *op. cit.*, pp. 13-14.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 14.

en aprender a dibujar, por lo que aumentó el número de alumnos que asistían a tomar lecciones a la escuela de grabado. Esto pudo haber fortalecido la idea de Gil de fundar una Academia de Bellas Artes que respondiera a las necesidades artísticas y artesanales de la Nueva España.

Para realizar tan ambicioso proyecto Gil asistió con el superintendente de la Casa de Moneda, José Mangino, quien adjudicándose la idea de la fundación presentó la propuesta al virrey Matías de Gálvez el 29 de agosto de 1781. En ella, Mangino abordaba principalmente dos cuestiones: la necesidad de crear una junta preparatoria que gobernara y encausara a la incipiente institución y, además, la petición de que la administración de la Academia estuviera sufragada con recursos del virreinato para así evitar que la Corona se viera afectada por los gastos.¹²¹ Asimismo, Mangino señalaba la necesidad de adquirir un espacio más grande puesto que el de la Casa de Moneda ya era insuficiente.

La respuesta del Virrey fue favorable, por lo que le concedió a Mangino el cargo viceprotector y se comprometió a gestionar con otras instituciones la recaudación de donativos a favor del arte. El 1° de noviembre de 1781 la Casa de Moneda cambió su nombre a Escuela Provisional de Dibujo y asignó a Jerónimo Antonio Gil como su director, además de incluirlo en la junta preparatoria al lado de ocho destacados consejeros.¹²²

Después de los diversos nombramientos, «la Academia abrió sus puertas el 4 de noviembre de 1781, día del santo del monarca y en honor del cual se llamó Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, pintura, escultura y arquitectura».¹²³ Con todo el proceso fundacional, el monarca Carlos III pidió al virrey Matías de Gálvez que realizara un informe sobre la preponderancia de crear una academia de artes en la Nueva España, labor que fue encargada a Ramón de Posada, quien expuso entre los principales motivos la importancia de la enseñanza del dibujo, puesto que éste es la base de todo tipo de oficio. La necesidad de establecer una institución que formara artistas y artesanos capaces de realizar obras de calidad constituía un beneficio para la nación ya que, a través de ello, se buscaba dejar de consumir únicamente la producción de otros países al iniciar un mercado artístico propio que fuera competitivo.¹²⁴

Como resolución al informe, Carlos III expidió la real provisión donde disponía que la institución quedaba «erigida, establecida y aprobada en Real Academia de las Artes con el título de San Carlos de Nueva España».¹²⁵ Tiempo después, ya con la aprobación del rey, se elaboraron los estatutos para la organización de la Academia de San Carlos y que tuvieron como base los de su homóloga de San Fernando. Sin embargo, una distinción significativa

¹²¹ Cfr. *Ibidem*, p. 16.

¹²² Cfr. Alejandra Galván Alamilla, *La Academia de San Carlos en el siglo XIX: 1844-1867* [tesis], México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp. 39-40.

¹²³ Roberto Garibay S., *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 5.

¹²⁴ Cfr. Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... op. cit.*, pp. 19-20.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 21.

entre ambos estatutos es que, a diferencia de los de la Academia de Madrid, los de San Carlos situaban al grabado en el mismo rango que el de artes como la pintura, la escultura y la arquitectura.

La relevancia del grabado en la Nueva España, como ya se ha mencionado, provenía justamente de la necesidad de formar artistas de primera línea que realizaran obras de calidad dentro de las casas de moneda e imprentas reales. Por lo cual, no es de extrañar que, al ser la Real Casa de Moneda el origen de la Academia y el principal promotor de ésta el grabador Jerónimo Antonio Gil, se haya ubicado al grabado a la par de las otras tres nobles artes en los Estatutos de la Real Academia de San Carlos.¹²⁶

Así fue que, a partir del establecimiento de la Academia se comenzó a regular la enseñanza del dibujo, la pintura, la escultura, el grabado en lámina y en hueco, se desplazó al arte de estilo barroco y churrigüesco por el neoclásico y se retomaron las reglas de tratados para la enseñanza e implementación artística.¹²⁷ El programa de estudios de la Academia estaba basado en la enseñanza de instituciones europeas, por lo que las lecciones se enfocaban a la técnica, la práctica y la aplicación metódica de la enseñanza científica. Para ello se hacía uso de estampas y dibujos de temas clásicos que eran copiados por los alumnos y se empleaban ejemplos escultóricos y modelos vivos para que aplicaran su destreza manual. La enseñanza incluía estudios teóricos relacionados, entre otros temas, con la anatomía, geometría y perspectiva, además, todos los estudiantes tenían que aprender sobre mitología clásica, historia sagrada y profana.¹²⁸

Los primeros profesores que tuvo la Academia –cuando ésta todavía estaba en calidad de Escuela Provisional de Dibujo– fueron siete pintores barrocos: José Alcívar, Francisco Clapera, José María Vázquez, Rafael Gutiérrez, Santiago Sandoval, Juan Sáenz, Andrés López y Manuel García;¹²⁹ invitados por Jerónimo Antonio Gil con la encomienda de corregir los trabajos de los alumnos en las clases de dibujo, integraron la plantilla docente desde 1781 hasta 1786, año en que embarcaron y arribaron en el navío de Nuestra Señora del Rosario y San Francisco los artistas que habían sido nombrados por el rey Carlos III para impartir clases con base en los principios neoclásicos de la Academia de artes novohispana.

El nombramiento de profesores correspondió al de directores de cada especialidad, por lo que se designó a José Antonio Velázquez como director de arquitectura, a Manuel José de Arias para director de escultura, a Ginés Andrés de Aguirre y a Cosme de Acuña como primer y segundo director de pintura, respectivamente. Sumado a tales direcciones, «de acuerdo a los estatutos el grabador mayor debía ser a la vez director de grabado en la

¹²⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 247-248.

¹²⁷ Cfr. Roberto Garibay S., *op. cit.*, p. 8.

¹²⁸ Kelly Donahue-Wallace, "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810", en *Tiempos de América*, núm. 11, 2004, p. 52.

¹²⁹ Cfr. Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... op. cit.*, p. 85; Díaz y de Ovando, Clementina, "El primer centenario de la antigua Academia de San Carlos", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 51, 1983, p. 126.

Academia», de modo que, Jerónimo Antonio Gil, al ostentar el cargo de la dirección de grabado en hueco, tuvo que fungir como director general.

La Academia contaba con una considerable cantidad de materiales para la enseñanza artística. En un inventario procedente de agosto de 1785 se señala que la escuela poseía:

cuatro o cinco esculturas en yeso, 96 dibujos, 96 estampas, 334 medallas griegas y romanas, y 3142 medallas de cobre y plomo [...] En el siguiente año las materias de instrucción se ampliaron, y el inventario de 1786 incluye 124 pinturas, 218 esculturas de yeso, barro y madera, y 2465 estampas. También registra 58 libros de Durero, Palomino, Ripa, Jacques Callot, Francisco Pacheco, Francesco Borromini, Serlio, Viñola, Vitruvio, Juan de Arfe, Euclideo, Vesalio, Discoride, Ovidio y Plinio.¹³⁰

Dichos instrumentos servían para el aprendizaje del dibujo, las proporciones y la composición. Es posible que la creciente demanda de alumnos generara la necesidad de incrementar considerablemente el número de materiales utilizados para la enseñanza artística. Tal aumento del alumnado no sólo generó un crecimiento en el número de piezas de uso didáctico, sino que también repercutió en la ubicación de la Academia.

Durante la última década del siglo XVIII arribó un segundo grupo de profesores, entre los que se encontraba Manuel Tolsá,¹³¹ a quien se le encomendó transportar desde Cádiz hasta la Nueva España setenta y seis cajones que contenían modelos en yeso de las estatuas más emblemáticas que se conservaban en la Academia de San Fernando. El cargamento fue solicitado por el virrey Bernardo de Gálvez y Madrid desde 1785, a petición de Jerónimo Antonio Gil, para que se le proporcionaran a la Academia utensilios propios de la enseñanza artística como pinceles, papel, colores, modelos y otros.¹³²

Durante la época en la que Manuel Tolsá formó parte de la planta docente de la Academia de San Carlos, también estuvieron activos varios personajes que fueron de gran relevancia para el arte novohispano, entre ellos se encuentran:

José Luis Rodríguez Alconedo, pintor y grabador, en cuya obra se percibe algún parentesco con la de Goya. De su pintura lo más conocido es un buen autorretrato. Pedro Patiño Ixtolinque, (discípulo de los escultores Arias y Tolsá) que fue el primer mestizo que ocupó, en 1826, la dirección, asimismo académico de mérito, grado obtenido por su famoso relieve del Rey Wamba, y autor de las figuras

¹³⁰ Kelly Donahue-Wallace, *op. cit.*, p. 53.

¹³¹ Tras el fallecimiento de José Arias, quedó vacante el puesto de director de escultura en la Academia novohispana, por lo que el 16 de septiembre de 1790 Tolsá fue designado para tomar cargo de dicha dirección. Años después de su llegada, Tolsá realizó trabajos que trascendieron más allá de su labor como escultor, sin embargo, para desarrollarlos le fue necesario solicitar a la Academia que se le extendiera el título de académico de mérito, tal nombramiento le permitió desempeñarse en dos disciplinas diferentes: la escultura y la arquitectura. Cfr. Jorge Vázquez Ángeles, "Las misiones de Manuel Tolsá", en *Ménades y Meninas*, vol II, época V, núm. 37, febrero 2017, p. 45.

¹³² Cfr. Jorge Vázquez Ángeles, *op. cit.*, p. 43.

alegóricas en mármol que estuvieron flanqueando el pie de la escalera del patio de la Academia. Trabajó en diversos retablos religiosos y proyectó la tumba de Morelos. Luchó por la Independencia al lado de Vicente Guerrero. Francisco Eduardo Tresguerras,¹³³ además de arquitecto, cultivó todas las artes, incluyendo la música y la literatura: se distinguió como seguidor del neoclasicismo; entre sus obras civiles destaca la espléndida mansión del Conde de Casa Rul y entre las religiosas, la interesante iglesia del Carmen en Celaya, su tierra natal.¹³⁴

Algunos de ellos, a pesar de no haber tenido una formación académica rigurosa en términos de artes, destacan por haber generado obras notables que se conservan hasta la actualidad y por haber formado parte de una de las mayores etapas de esplendor para la producción artística colonial.

Debido al incremento en el número de estudiantes que asistían a la Academia, el superintendente Mangino solicitó un espacio más adecuado para la enseñanza artística, por lo que se adquirió el solar de Nipaltongo –terreno donde actualmente se encuentra el Palacio de Minería–, en él se planeaba construir una edificación que satisficiera las necesidades de espacio de la escuela, sin embargo, por dificultades financieras dicho proyecto no pudo realizarse. Posteriormente, en 1791, la academia optó por el arrendamiento del antiguo edificio del Hospital del Amor de Dios¹³⁵ que pertenecía en aquel entonces al Hospital de San Andrés y que había sido fundado por Fray Juan de Zumárraga en el siglo XVI con el objetivo de servir como cárcel de la Mitra.¹³⁶

Tiempo después, la Academia compró el edificio del antiguo Hospital y se realizaron adaptaciones a cargo de los arquitectos Antonio González Velázquez y Joaquín Heredia. Los cambios al inmueble aumentaron en 1848, cuando se adquirieron casas anexas al edificio y el arquitecto Manuel Gargollo efectuó algunas adaptaciones, entre ellas la instalación de las galerías de pintura europea. Años más tarde, el arquitecto Javier Cavallari hizo modificaciones generales en el edificio, adecuó el salón de actos y las galerías de pintura, además de que diseñó la fachada que ha perdurado hasta hoy, la cual, además de destacar por su estilo renacentista, presenta seis medallones circulares con las efigies en relieve de Jerónimo Antonio Gil, José Mangino, Manuel Tolsá, Carlos III, Miguel Ángel Buonarroti y Rafael Sanzio; todos ellos personajes representativos de la institución.¹³⁷

¹³³ Para mayor información sobre la obra del artista Eduardo Tresguerras consúltese: Enríquez Arana, Argentina, *El manuscrito Varias piezas divertidas en prosa y verso de Francisco Eduardo Tresguerras: entre tradición y modernidad* [tesis], México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 108.

¹³⁴ Roberto Garibay S., *op. cit.*, p. 9.

¹³⁵ Ubicado en las calles de Academia y Moneda de la Ciudad de México, el antiguo Hospital del Amor de Dios es la sede actual de la división de estudios de posgrado así como de educación continua de la Universidad Nacional Autónoma de México, en ella se ofrecen talleres, cursos, visitas a las galerías, servicio a su biblioteca y a su acervo patrimonial. Además, el inmueble forma parte del conjunto de edificios históricos de la máxima casa de estudios. Cfr. Ricardo I. Prado Núñez, “La Academia de San Carlos”, en *Academia, Ciencia y Cultura*. Año 4, núm. 4, 4 de noviembre de 2012, pp. 296, 300.

¹³⁶ Cfr. Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... Op. cit.*, p. 29.

¹³⁷ Cfr. Ricardo I. Prado Núñez, *op. cit.*, pp. 295-296.

Sin duda alguna, la gratuidad de la instrucción en la Academia de San Carlos fue uno de los factores que provocaron el ascenso en la matrícula de alumnos, así como la incorporación de criollos, mestizos y extranjeros en sus clases. Dentro de ella se distinguían dos grupos de alumnos: los discípulos regulares y los discípulos pensionados, estos últimos eran aquellos que poseían gran talento en las artes pero que, por falta de recursos, eran dotados de un apoyo económico para que les fuese posible continuar sus estudios. El número de pensiones que se otorgaban en total era de 16 y se distribuían de acuerdo con la rama artística, de manera que, se destinaban cuatro para pintores, cuatro para escultores, cuatro para arquitectos, dos para grabadores en lámina y dos para grabadores en hueco. Cabe señalar que sólo una minoría de grabadores recibía dicho apoyo.¹³⁸

Con base en los Estatutos publicados en 1785, la constitución orgánica de la Academia quedó distribuida en cuatro juntas: la de Gobierno, la Ordinaria, la General y la Pública. La primera de ellas estaba integrada por el viceprotector, el presidente,¹³⁹ el secretario y el cuerpo de consiliarios, su labor era garantizar el cumplimiento de los estatutos. La Junta Ordinaria estaba compuesta por el director general, los directores particulares, los consiliarios y los tenientes, su labor era elegir mediante votación a los directores y tenientes de la Academia. En el caso de la Junta General, su principal tarea era que el cuerpo facultativo que la conformaba sometiera a juicio las obras de arte mediante votación para así graduar el mérito de los opositores. Por último, se convocaba a la Junta Pública con el objetivo de realizar las distribuciones de premios, participaban en ella personajes distinguidos, ya fueran externos o internos de la Academia, que estuvieran interesados en dichas celebraciones de carácter laudatorio.¹⁴⁰

El modelo de juntas bajo el cual la Academia desempeñó sus actividades administrativas estuvo basado en el que regía a su homóloga de San Fernando en Madrid. Y, del mismo modo que en el caso de la academia española, el rey quedó como el protector de la Academia de San Carlos, sin embargo, debido a la lejanía geográfica que implicaba la Nueva España para la península, resultaba poco funcional que la Academia estuviera únicamente bajo el abrigo del rey, por lo que se nombró al virrey de la colonia como su viceprotector, asignándole así la responsabilidad de tomar decisiones en sustitución de la figura de su principal protector, en beneficio de los intereses del reino y de la misma institución.

3.2. La Academia después de la Independencia

¹³⁸ Cfr. Kelly Donahue-Wallace, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹³⁹ El cargo de presidente se creó de forma particular para la Academia de San Carlos debido a que en el proyecto inicial elaborado por José Mangino, él mismo se había propuesto como viceprotector de la institución, sin embargo, al estar estipulado dentro de los estatutos que dicho cargo debía ser ocupado por el virrey de la Nueva España, hubo que generar un puesto que se encargara de regular las actividades de la Academia de manera independiente a la Junta de Gobierno. Cfr. Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁰ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... op. cit.*, pp. 39-40.

La organización administrativa que había regido a la Academia desde la promulgación de sus estatutos se vio mermada con la guerra de independencia. La situación en la que se encontraba el país provocó la disminución de los ingresos económicos que la sustentaban y, por lo mismo, desde 1816 la escuela comenzó a entrar en crisis debido a la carencia de recursos. A pesar de la resistencia que tuvo la institución durante esos años, en 1821 tuvo que suspender sus actividades. El 26 de octubre del mismo año fue firmada el Acta de Independencia del Imperio Mexicano por algunas personas que guardaban estrecha relación con la Academia, lo cual generó que el personal de ésta prestara juramento al Imperio Mexicano.¹⁴¹

Con la consumación de la independencia se rompieron los lazos que se tenían con la monarquía española. Este aspecto condujo a que la figura de viceprotector de la Academia desapareciera y que el cargo de presidente pasara a ser el de mayor autoridad. De ahí que Andrés Mendivil, quien desde 1816 había sido designado como presidente de la Academia, solicitara a los primeros gobiernos independientes su apoyo a la institución para que ésta pudiera regresar a sus actividades.¹⁴²

La Academia reabrió sus puertas el 20 de febrero de 1824, sin embargo, debido al cambio de régimen, a la cancelación del virreinato y al juramento dado a favor del Imperio Mexicano, la escuela pasó a ser llamada Academia Imperial. Este nombre, con el cual duró poco tiempo, fue sustituido después por el de Academia Nacional de San Carlos.¹⁴³

Durante el gobierno de Santa Anna, el 2 de octubre de 1843, se expidió el decreto que dictaminaba la reorganización de la Academia, en el que:

se establecía un sueldo de 3 mil pesos anuales para cada uno de los directores de las especialidades y que éstos fueran escogidos de entre lo mejor que había en Europa. Se establecían seis pensiones para que estudiantes aventajados fueran a estudiar al viejo continente y se restablecían las destinadas a los que debían estudiar aquí, así como los premios anuales. Se disponía la adquisición de los mejores cuadros y esculturas europeos, mediante concurso, para ir formando las galerías y por último, se ordenaba la compra del edificio, su reparación y ornato, para volverlo digno del objeto al que estaba destinado.¹⁴⁴

Si bien el decreto generó que la Academia volviera a tener cierta estabilidad y se alejara de la crisis que había padecido desde inicios del siglo XIX, fue el 16 de diciembre de 1843 cuando se estableció que la Lotería debía dotar a la Academia con las rentas que produjera. De ahí que, posteriormente, se le asignara el nombre de Lotería de la Academia de

¹⁴¹ Cfr. Sergio Estrada Reynoso, *La Academia de San Carlos en el Segundo Imperio* [tesis], México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 11.

¹⁴² Cfr. Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... op. cit.*, p. 46.

¹⁴³ Cfr. Sergio Estrada Reynoso, *op. cit.*, p. 12; Elizabeth Fuentes Rojas, "Renacimiento de la Academia de San Carlos Mexicana: crisis y consolidación como centro docente y como museo" [documento enviado para su aprobación], en *Congress of the Latin American Studies Association*, octubre 2010, p. 4.

¹⁴⁴ Roberto Garibay S., *op. cit.*, p. 10.

San Carlos. Asimismo, se dispuso que Francisco Javier Echeverría¹⁴⁵ ocupara el cargo de presidente para ambas instituciones a pesar de que sus actividades seguían separadas.¹⁴⁶

Esta nueva organización institucional provocó que el período comprendido entre 1843 y 1860 fuera el de mayor prosperidad para la Academia. Tiempo en que se pagaron las rentas atrasadas, se compró el edificio del Antiguo Hospital del Amor de Dios y, además, llegaron a ella artistas de la talla de Pelegrín Clavé, Manuel Vilar, Santiago Bagally, Jorge Agustín Periam¹⁴⁷ y Javier Cavallari para formar parte de la planta docente.¹⁴⁸ Asimismo, a lo largo de dicho período se comenzó a gestar una identidad propia en el arte nacional por medio de la formación de la galería de pintura mexicana de San Carlos y se inició la recuperación del arte colonial.¹⁴⁹

Desafortunadamente para la Academia, la guerra de Reforma implicó para ella un nuevo declive cuando el enlace que la unía con la Lotería fue cancelado, lo cual provocó que la escuela no pudiera costear los gastos y tuviera que suspender parcialmente los cursos, así como los pagos de las pensiones otorgadas a los estudiantes que radicaban en el extranjero. Este último aspecto fue planteado por José Fernando Ramírez en una misiva dirigida a Ignacio Ramírez «el Nigromante», quien ostentaba el cargo de ministro de Justicia e Instrucción Pública; en ella explicaba la lastimosa situación en la que los alumnos se encontraban al estar desprotegidos sin el pago de su beca. Como respuesta, Ignacio Ramírez dispuso nombrar a Santiago Rebull como director de la Academia —cargo que anteriormente había sido eliminado en la reorganización del 2 de octubre de 1843—, motivo por el cual Fernando Ramírez optó por dimitir de la presidencia de la Junta de Gobierno. Ante tales hechos, el 1º de marzo de 1861, la Junta de Gobierno quedó disuelta por mandato de Benito Juárez.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Tras ser nombrado por el presidente de la República Valentín Canalizo, Francisco Javier Echeverría se convirtió en el séptimo y antepenúltimo presidente que tuvo la Academia, “miembro de una familia de financieros y prestamistas entendía bien de negocios y administró la renta de la Lotería cedida por el supremo gobierno a la Academia para su sustento con tanta eficiencia que la institución vivió sus mejores años en lo que a holgura financiera concierne.” Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁶ Cfr. Roberto Garibay S., p. 10; Monserrat Galí Boadella, *Cultura y política en el México conservador: la Lotería de la Academia Nacional de San Carlos (1843-1860)*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012, p. 13.

¹⁴⁷ Agustín Periam embarcó en junio de 1853 para ocupar la dirección de grabado en la Academia de San Carlos, como parte de su equipaje traía consigo tres cajas, de las cuales una de ellas contenía libros, instrumentos, útiles y láminas para la enseñanza del grabado. Cfr. Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia, op. cit.*, pp. 242-243.

¹⁴⁸ Pelegrín Clavé y Manuel Vilar fueron contratados para ocupar las direcciones de pintura y escultura, respectivamente; ambos, de origen catalán, arribaron a México en 1846. Un año más tarde, llegó Santiago Bagally con la encomienda de tomar el cargo de director de grabado en hueco, mientras que Agustín Periam llegó en 1854 para hacerse cargo de la dirección de grabado en lámina. Por su parte, Javier Cavallari, quien arribó al país en 1856 para fungir como director de arquitectura, fue uno de los personajes más emblemáticos de la Academia pues en 1858 fundó la carrera de Arquitecto e Ingeniero Civil en la Academia, que tiempo después fue disociada para crear la carrera de arquitectura; además, fue él quien se encargó de confeccionar la fachada del edificio sede de la Academia. Cfr. Roberto Garibay S., pp. 10-12; Sergio Estrada Reynoso, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁹ Cfr. Sergio Francisco Rosas Salas, “Reseñas”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 45, enero-junio de 2013, p. 154.

¹⁵⁰ Cfr. Sergio Estrada Reynoso, *op. cit.*, pp. 17-18.

Las condiciones en las que la Academia quedó sumergida durante la Guerra de Reforma no fueron favorables, por el contrario, de nuevo se encontraba en crisis debido a todos los conflictos políticos que enfrentaba el país. La Academia, que durante toda su existencia había estado involucrada directa o indirectamente en las coyunturas de los diferentes regímenes que habían acaecido desde su creación, fue instigada en 1863 a sumarse a las causas del gobierno juarista cuando éste exigió a los funcionarios y académicos de la escuela que levantaran un acta, en tono de protesta, para manifestar su postura en contra de la intervención francesa.¹⁵¹

Tal demanda suscitó la destitución de tres de los profesores extranjeros más emblemáticos que tenía la Academia en ese entonces: Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio y Javier Cavallari; quienes se habían negado a firmar el acta argumentando que su condición de extranjeros no les daba autoridad alguna para participar en la demanda y que, por lo mismo, preferían mantenerse neutrales ante las circunstancias políticas del país.¹⁵²

El 2 de mayo de 1861 se promulgó la Ley de Instrucción Pública, la cual formó parte de la agenda pública que tenía como objetivo reorganizar el sistema educativo. En ella se establecía que, de acuerdo con la nueva postura laica del Estado, la religión debía ser suprimida de la enseñanza brindada en las escuelas. No obstante, a pesar de las disposiciones dadas por el gobierno liberal, no hubo modificaciones en los planes de estudio, las cátedras se siguieron impartiendo de acuerdo con los criterios de cada profesor y los libros utilizados para la enseñanza eran seleccionados por ellos mismos.¹⁵³

Años después, con el establecimiento del ejército francés en la Ciudad de México en 1863, varios académicos, entre ellos Rebull y los profesores que habían sido destituidos, hicieron la petición de que se anularan las disposiciones efectuadas durante el período juarista, lo cual tenía como principal objeto la restitución de la Junta de Gobierno, cuya existencia había sido tan relevante para el bienestar de la Academia. La petición fue aprobada y se estableció que José Fernando Ramírez retomaría el cargo de presidente de la Junta directiva, al cual había renunciado en 1861.¹⁵⁴

Después de haber sido instaurada formalmente la Regencia del Imperio, la Academia fue nombrada Academia Imperial de Bellas Artes y adoptó su antigua organización, además de que solicitó la restauración de la Lotería de la Academia. Sin embargo, esto último no fue aprobado y el presupuesto quedó supeditado a las autorizaciones monetarias que el nuevo régimen decidiera otorgar a la escuela.

A diferencia del gobierno liberal, el cual prácticamente suprimió las dotaciones económicas a la Academia y provocó con ello el atraso en los sueldos, la eliminación de diferentes cátedras, la interrupción de las pensiones para los alumnos, además de la carencia de

¹⁵¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 53-54.

¹⁵² Cfr. *Ibidem*, pp. 59-64.

¹⁵³ Cfr. *Ibidem*, p. 37.

¹⁵⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 71-73.

materiales para las clases; la Regencia, por su parte, proporcionó mayores recursos a la institución, lo cual permitió, entre otras cosas, que los salarios pudieran ser pagados con puntualidad, que se restablecieran las clases que habían sido suprimidas, la habilitación del pago de pensiones para estudiantes que se encontraran en el país o en el extranjero, así como la inversión en obras para el edificio sede de la Academia.¹⁵⁵

A pesar del interés que Maximiliano tenía por el arte y de que la Academia fungió como la creadora de sus proyectos más monumentales, el patrocinio que su régimen había brindado a la institución concluyó a finales de 1866.¹⁵⁶ Al poco tiempo, el 19 de junio de 1867, Maximiliano fue fusilado y el 15 de julio del mismo año, Benito Juárez llegó a la capital del país acompañado por los ministros que integraban su gabinete.

Tras la caída del Segundo Imperio y el triunfo de los liberales, inició la restauración de la República Federal en México, lo que trajo consigo que se retomaran proyectos que habían formado parte de la agenda liberal formulada durante el primer período administrativo de Juárez y que, a causa del Imperio de Maximiliano, tuvieron que ser interrumpidos, como fue el caso de la reorganización del aparato educativo de la nación. De modo que, durante el segundo periodo juarista, el 2 de diciembre de 1867, se promulgó la Ley Orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal, en la que se estableció, junto con otros aspectos, que la enseñanza religiosa debería ser suprimida de las escuelas públicas y que la educación primaria pasaría a ser obligatoria y gratuita.

Con la aprobación de la Ley Orgánica de Instrucción Pública, la Academia fue incorporada al sistema de escuelas nacionales y, por lo mismo, tuvo que cambiar su estatus para convertirse en Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA).¹⁵⁷ Esta transición suscitó la separación de las carreras de Arquitectura e Ingeniería, por lo que la primera de éstas siguió impartándose en la recién nombrada ENBA, mientras que la segunda fue trasladada a la Escuela Especial de Ingenieros, ubicada en el edificio conocido hoy como el Palacio de Minería.

Los cambios que se presentaron dentro de la Academia con la promulgación de la Ley Orgánica de Instrucción Pública fueron, principalmente: la supresión de los estatutos promulgados por Carlos III, la subordinación de la Escuela ante los intereses y fines del Estado mexicano, la desaparición de las direcciones particulares y el fortalecimiento de la dirección general, el nombramiento de la Junta Directiva de Instrucción Pública como órgano encargado de la expedición de títulos, de la proposición de libros de texto, del nombramiento de profesores y de la aprobación de los reglamentos interiores de la ENBA. En

¹⁵⁵ Cfr. *Ibidem*, p 77.

¹⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 135.

¹⁵⁷ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... op. cit.*, p. 49.

cuanto a la designación del director general, ésta quedó a cargo del presidente.¹⁵⁸ Cabe mencionar que este último aspecto condujo a que Ramón I. Alcaraz, quien era cercano a Juárez, fuera nombrado nuevo director, función en el que permaneció hasta 1876.¹⁵⁹

En este período, la Escuela recibió una orientación encaminada al nacionalismo artístico, por medio del cual se buscaba el abandono de temas bíblicos y el establecimiento de la representación histórica como medio de promoción de la ideología liberal. No obstante, esta búsqueda de un arte orientado hacia la exaltación de la patria no fue ejercida por la mayoría de estudiantes y maestros pues, dentro de la escuela, continuaron produciéndose obras de carácter religioso.¹⁶⁰ Sumado a ello, durante el último cuarto del siglo XIX, fue visible el aumento en la calidad de la pintura de paisaje y la consolidación de la pintura costumbrista.¹⁶¹

La enseñanza artística no presentó transformaciones profundas, el método tradicional, que tenía como base el aprendizaje del dibujo para todas las áreas, siguió vigente. Además, se retomó la costumbre de otorgar pensiones a los alumnos destacados para que fueran a Europa a continuar sus estudios. De hecho, el cambio más significativo se dio en la planta docente que, tras la partida de los maestros europeos, quedó conformada por sus discípulos mexicanos, quienes los sustituyeron.¹⁶²

A lo largo de la dirección de Ramón de Alcaraz, se invirtió el presupuesto en la mejora de las instalaciones así como en la obtención de materiales para el incremento de los distintos fondos que integraban la Escuela. De tal forma que, parte de los recursos fueron destinados a la adquisición de:

59 obras de mucha importancia, por su rareza y utilidad, para la biblioteca, 27 monedas y medallas para la galería de grabado en hueco; 57 grabados originales de los mejores autores antiguos y modernos, para la galería de grabado en lámina; 23 cuadros para la galería de pinturas y 6 obras de escultura, para las correspondientes galerías.¹⁶³

Si bien dichas inversiones hechas durante la gestión de Alcaraz estuvieron enfocadas, en buena medida, a que tanto alumnos como profesores contaran con un mayor número de materiales que les fueran de utilidad en la instrucción y en la enseñanza de las artes, también tuvieron como propósito la actualización de los acervos.

¹⁵⁸ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... op. cit.*, pp. 49-50.

¹⁵⁹ Cfr. Sergio Estrada Reynoso, *op. cit.*, p. 317.

¹⁶⁰ Cfr. Jorge Morales Moreno, "Obras de arte y testimonios históricos: una aproximación al objeto artístico como representación cultural de la época", en *Sociológica*, año 24, núm. 71, septiembre-diciembre de 2009, pp. 63-64.

¹⁶¹ Cfr. Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. XX.

¹⁶² Cfr. Eduardo Báez Macías, "La enseñanza de las Bellas Artes en México en el siglo XIX", en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 50.

¹⁶³ Clementina Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 139.

Ante este panorama fue que en 1877, tras el ascenso de Díaz a la presidencia del país, Román S. de Lascuráin fue nombrado nuevo director de la ENBA, puesto en el que estuvo hasta 1903. Fue en su administración que se dio la promulgación del nuevo plan de estudios, establecido el 15 de diciembre de 1897 en la «Ley de enseñanza para la Escuela Nacional de Bellas Artes», el cual tenía como objetivo principal renovar la perspectiva en las formas de enseñanza de las artes que ya eran juzgadas como anticuadas y obsoletas.¹⁶⁴

Durante la gestión de Román S. de Lascuráin se presentaron dificultades presupuestales que, en ocasiones, impidieron la adquisición de obras. No obstante, la Escuela dispuso de otros medios para incrementar sus colecciones, como fueron los envíos hechos por los alumnos que se encontraban en calidad de pensionados en Europa, quienes se encargaron de mandar cajas que contenían no sólo sus propios trabajos realizados en el extranjero, sino también materiales como papel, pintura, moldes, ornatos de yeso, libros y obras de consulta.¹⁶⁵

De hecho en el discurso pronunciado el 5 de noviembre de 1881 por Román S. de Lascuráin¹⁶⁶, menciona que el acervo de la biblioteca de la Escuela «cuenta ya con 1,780 volúmenes de obras en que los que no puedan visitar el extranjero podrán estudiar y conocer todos los grandes monumentos y todas las magníficas obras antiguas y modernas que con tanto cuidado se conservan».¹⁶⁷ Este comentario hecho por quien, en ese momento, fuera el director general de la Escuela, resulta de interés pues refleja la preponderancia que tenían las obras bibliográficas en la formación artística y cultural de los alumnos. Además de que brinda un panorama de la cantidad de libros que había adquirido la institución a lo largo de su primer centenario.

Si bien es cierto que los métodos de enseñanza habían presentado algunos cambios durante el período de Lascuráin, como la integración de concursos anuales a los estudios escolares,¹⁶⁸ también es cierto que la forma de enseñanza seguía considerándose conservadora por parte del alumnado y de la prensa, quienes comenzaban a exclamar que la Escuela ameritaba renovarse para que el arte producido dentro de ella fuera capaz de responder a los cambios políticos y sociales que estaban dándose durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX.¹⁶⁹

3.3. La Academia en el siglo XX

¹⁶⁴ Eduardo Báez Macías, «La enseñanza de las Bellas Artes...» *op. cit.*, p. 52.

¹⁶⁵ Cfr. Flora Elena Sánchez Arreola, *op. cit.*, p. XXII.

¹⁶⁶ El discurso dado por Román S. de Lascuráin el 5 de noviembre de 1881 formó parte de la ceremonia realizada para celebrar el primer centenario de la que, en un inicio, fuera nombrada como Real Academia de San Carlos. Dicho discurso fue impreso por el diario El Nacional (año II, N° 210, pp. 1-2) y, recientemente, el Instituto de Investigaciones Estéticas ha vuelto a publicarlo en sus Anales.

¹⁶⁷ Clementina Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 141.

¹⁶⁸ Cfr. Flora Elena Sánchez Arreola, *op. cit.*, p. XXI.

¹⁶⁹ Cfr. Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... op. cit.*, p. 55.

Uno de los principales cambios que hubo dentro de la Escuela a inicios del siglo fue la renuncia de Román S. Lascuráin, quien dimitió del cargo y fue sustituido por el arquitecto Antonio Rivas Mercado. Durante su gestión fue presentado un nuevo plan de estudios que tuvo como fundamento el abandono del academicismo y la implementación de métodos de enseñanza orientados hacia el modernismo de la época.¹⁷⁰ El nuevo plan manifestaba una visión dirigida al aspecto pragmático de la educación, la cual consideraba que los estudios debían tener como principal finalidad que los alumnos pudieran mejorar su condición económica y social mediante la producción artística.¹⁷¹ Este enfoque produjo la cancelación de las clases de grabado que, para ese momento, se consideraba un oficio atrasado y poco redituable debido a la invención de métodos mecánicos y fotográficos como la fototipia, la cincografía y la fotoelectrotipia.¹⁷²

El edificio que albergaba a la Escuela Nacional de Bellas Artes también presentó algunas modificaciones durante la primera década del siglo XX. De modo que, bajo la coordinación de Antonio Rivas Mercado, se «reformó el inmueble, con locales aptos para la enseñanza de las artes, se adaptaron espacios para las galerías de exposición, se renovó la biblioteca y, por último “se adquirió la casa anexa a esta Escuela, habiéndose adaptado para talleres de arquitectura, escultura y pintura”». ¹⁷³ Debido a la falta de espacio para resguardar algunas de las colecciones de la Escuela, se planteó la necesidad de colocar una cúpula vidriada sobre el patio para que ésta brindara la posibilidad de instalar en él una especie de galería con las esculturas que se conservaban. No obstante, aunque dicho proyecto fue propuesto durante la dirección de Rivas Mercado, fue hasta la gestión de Jesús Galindo y Villa en 1913 que se realizó.¹⁷⁴

Poco después del inicio de la Revolución Mexicana, el 24 de julio de 1911 estalló dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes la huelga estudiantil que demandaba, entre otras cosas, la destitución del director Rivas Mercado, quien había mostrado una marcada preferencia por el progreso del área de arquitectura y que, por lo mismo, había dejado excluidos los ramos artísticos de pintura, escultura y grabado. De modo que, los alumnos de estas últimas áreas fueron los que se encargaron de manifestar el descontento que les provocaba tener programas y planes de estudio atrasados que, en conjunto con la planta docente, ya no satisfacían sus intereses ni sus ideales artísticos.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Eduardo Báez Macías, “La enseñanza de las Bellas Artes...” *op. cit.*, pp. 54-55.

¹⁷¹ Julieta Ortiz Gaitán, “Ideales de los nuevos tiempos: el arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932)”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 219.

¹⁷² Cfr. Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia...* *op. cit.*, p. 248.

¹⁷³ Olga Sáenz, “La enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1910-1920)”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, 2010, p. 200.

¹⁷⁴ Cfr. Flora Elena Sánchez Arreola, *op. cit.*, p. XXXV

¹⁷⁵ Cfr. Olga Sáenz, *op. cit.*, pp. 194-195.

Bajo dicho panorama, Rivas Mercado tuvo que desistir del cargo en abril de 1912, con ello concluyó la huelga estudiantil y Manuel Garozpe fue nombrado como nuevo director. Durante su gestión, el 22 de julio de 1912, la Escuela pasó a ser Academia Nacional de Bellas Artes y su distribución quedó conformada en las secciones de arquitectura, dibujo, pintura, escultura y grabado.¹⁷⁶ Al poco tiempo Garozpe dejó el cargo y, debido a los cambios políticos por los que estaba atravesando el país, la Escuela tuvo diversas direcciones fugaces que dejaron a su paso la apertura de Escuelas de Pintura al Aire Libre ubicadas en diferentes partes de la Ciudad,¹⁷⁷ la colocación de la cúpula sobre el patio central de la Academia y, uno de los cambios más relevantes dentro de la historia de la institución, la incorporación de la Escuela a la Universidad Nacional de México en 1925, con lo que el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública tuvo que entregar a la Universidad, el edificio ubicado en la calle de Academia 22. Lo cual, inevitablemente, requirió la elaboración de inventarios de las diferentes secciones que integraban a la Escuela, en ellos se describen, entre otros materiales, la variedad de yesos, útiles, herramientas y mobiliario que eran conservados en las instalaciones.¹⁷⁸

Tiempo después de que la Universidad Nacional de México obtuvo su autonomía en 1929 con la promulgación de la nueva Ley Orgánica, la Academia de Bellas Artes quedó dividida en Escuela Nacional de Arquitectura y en Escuela Nacional de Artes Plásticas. Motivo por el cual, la primera de ellas se trasladó en 1953 a su nueva sede situada en el campus central de Ciudad Universitaria, mientras que la segunda, en 1933 cambió su nombre a Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y en 1979 se mudó al edificio ubicado en la delegación Xochimilco, lugar en el que permanece hasta ahora¹⁷⁹. Tras 35 años de ostentar el título de Escuela Nacional de Artes Plásticas, el 21 de marzo de 2014, cambió su estatus y recibió su nombre actual: Facultad de Artes y Diseño (FAD).¹⁸⁰

3.4. La Biblioteca de la Academia de San Carlos

En el apartado anterior se abordó a la Academia de San Carlos desde una óptica histórica que ha tenido como principal objetivo ofrecer un panorama general sobre algunos de los acontecimientos que fueron determinantes para la institución y que, ineludiblemente, incidieron en el crecimiento y desarrollo de su biblioteca. De tal modo que, tras considerar lo equívoco que resulta hacer una disociación absoluta de la historia de la Academia y de la de

¹⁷⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 201-202.

¹⁷⁷ Cfr. Flora Elena Sánchez Arreola, *op. cit.*, p. XLVIII.

¹⁷⁸ Cfr. Julieta Ortiz Gaitán, *op. cit.*, pp. 224-227.

¹⁷⁹ Cfr. Roberto Garibay S, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁰ Cfr. Facultad de Artes y Diseño UNAM, "Historia FAD", <http://www.fad.unam.mx/historia.php> (consultado el 8 de abril de 2018).

su biblioteca, se tomó la decisión de mencionar, a lo largo de la primera parte de este capítulo, algunas de las circunstancias que, debido al contexto del país y a lo que sucedía dentro de la misma Academia, definieron la trayectoria y el perfil bibliográfico del acervo.

A continuación se presentan esencialmente cuatro aspectos enfocados a la BASC: el fondo de origen, las ubicaciones, la organización y el perfil bibliográfico de la misma. El primero de ellos, circunscrito a la temporalidad que comprende desde la etapa fundacional de la Academia al término del período independentista de México,¹⁸¹ expone la procedencia de los libros con los que se originó una de las bibliotecas novohispanas más prominentes en cuanto a su colección científica, técnica y gráfica. En el segundo tema, que corresponde a las ubicaciones de la biblioteca, se señalan algunos de los recintos que han albergado a la colección desde que la escuela se encontraba instalada en la Real Casa de Moneda hasta el momento en que fue dispersada en las distintas sedes en las que se encuentra conservada en la actualidad.

Se dispuso a la organización bibliográfica como tercer eje debido a que, tras haber sido descrito lo concerniente al fondo de origen y a las ubicaciones de la biblioteca, resultó oportuno explicar la disposición bajo la cual fue organizado el acervo durante el período en el que el arquitecto Lino Picaseño ocupó el cargo de bibliotecario en la Escuela Nacional de Bellas Artes. De modo que, después de los tres apartados anteriores, se ofrece un panorama sobre el perfil bibliográfico del fondo de la Academia, en el cual se puntualizan características de la colección como es el caso de los temas, los idiomas, los lugares de publicación, entre otros aspectos.

3.4.1. El Fondo de origen

Previo a la fundación de la Academia de San Carlos, uno de sus principales fundadores, Jerónimo Antonio Gil, ya había dotado a la escuela de los primeros libros que se ocuparían para la enseñanza de las bellas artes. Por tal motivo, el *corpus* bibliográfico con el que el grabador arribó en 1778 al puerto de Veracruz es considerado el cimiento de lo que, posteriormente, se convertiría en el primer acervo civil del continente americano conformado por obras enfocadas a las artes y a disciplinas afines.

El cargamento que Antonio Gil trasladó desde Europa hasta la Nueva España estaba constituido por 24 cajas, en las se estima que traía, además de diversos instrumentos propios de su oficio, libros que tenían por objeto servir para la labor docente en la Academia. Entre dichos materiales, Eduardo Báez señala que estaban:

¹⁸¹ Si bien el fondo de origen de la biblioteca de la Academia de San Carlos abarca del período que va de 1779 a 1821, en el apartado dedicado a él se describen algunas de las adquisiciones realizadas hasta 1794. Esta reducción en la temporalidad se debe a la escasez de información en fuentes bibliográficas, las cuales abordan poco o nada sobre el proceso por el cual la biblioteca incrementó su acervo durante los últimos años del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX.

la Iconografía de Ripa, la Anatomía de Vesalio, Estampas de la orden de Santo Domingo, la *Solitude sive Vitae Patrum* y La columna Trajana. Propios de su profesión, trajo el Arte de la pintura de Francisco Pacheco, el Museo Pictórico I de Antonio Acisdo Palomino, que eran tratados indispensables para todo artista, y de grabado un ejemplar con la Colección de medallas de Luis el Grande y un manual que suponemos era el de Manuel Rueda. En otras cajas llegaron Las metamorfosis de Ovidio y los tratados de arquitectura de Arfe Villafañe y Sebastián Serlio. En el bagaje venía también un ejemplar de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que servían como patrón para elaborar los estatutos de la Academia novohispana.¹⁸²

Es probable que varios de los libros mencionados, antes de formar parte del acervo incipiente de la Academia de San Carlos, hayan sido empleados en la Escuela de Grabado, ubicada en la Real Casa de Moneda, a la que Antonio Gil llegó en 1779 para ocupar el cargo de grabador propietario. De tal modo que existe la posibilidad de que dicho fondo bibliográfico, traído a Nueva España con fines docentes, tuviera su origen desde antes del nacimiento de la Academia de San Carlos entre 1781 y 1783.

Este primer *corpus* documental se incrementó cuando, durante el período fundacional de la Academia, Jerónimo A. Gil presentó en 1782 una serie de propuestas entre las que exponía la necesidad de que la escuela fuera provista de libros y estampas que pudieran ser empleadas para la enseñanza académica. El grabador, quien en ese momento ya ocupaba el cargo de director general de la Academia, solicitó que se le proporcionaran las obras de:

Herculano y Pompeya, Ornatos de las logias de Rafael, estampas de la Calcografía Real, Jarrones etruscos, retratos por Deling y Drebed, Estampas de la columna Antonina, Antigüedades de Palmira, obras de Piranesi, Estampas de Le Poutre, Historia de España del padre Mariana, La conquista de México por Solís, Crónicas de los reyes de España editadas por Sancha y la guerra de Yugurta de Salustio.¹⁸³

Además de dichos volúmenes, en esta primera solicitud dirigida a la corte, Gil pidió que fueran enviadas, a lo que en ese momento aún era la Escuela Provisional de Dibujo, algunas estampas que los italianos Giovanni Ottavani y Giovanni Volpato habían producido entre 1774 y 1776.¹⁸⁴ Así, conforme a los materiales bibliográficos que se conservan actualmente en el fondo de la Academia, es factible suponer que la corte de Madrid consintió la petición hecha por el grabador y que, además de tales materiales bibliográficos, haya mandado otros que considerara pertinentes.

En tanto que el matemático y médico José Ignacio Bartolache, quien ocupó el cargo de contador en la Real Casa de Moneda y, del mismo modo que Gil, poseía una biblioteca

¹⁸² Eduardo Báez Macías, "El fondo San Carlos", en Vicente Quirarte (coord.), *La Biblioteca Nacional: triunfo de la República*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. [155], 160.

¹⁸³ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Academia... op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁴ Cfr. Aurora Yaratzezh Avilés García, "Vasos, grutescos, trofeos, hojas de acanto... y demás noticias sobre la enseñanza del ornato en la Academia de San Carlos de México", en *Gramática del ornamento: repertorios de los siglos XVIII y XIX*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, p. 53.

personal de gran valía, se desempeñó como primer secretario de la Academia. Bajo dicho cargo, Bartolache gestionó la adquisición y el resguardo de los materiales, instrumentos y mobiliario para la escuela, por lo que es posible que parte del fondo antiguo de carácter científico haya sido adquirido durante su administración.¹⁸⁵

Se han distinguido diversos medios por los que, tras haberse fundado formalmente la Academia, se sumaron nuevos volúmenes a la biblioteca. No obstante, debido a las condiciones políticas de la escuela novohispana ante la protección del reino español, la mayor parte de las obras se obtenían a través de solicitudes dirigidas a la península, con presupuesto enviado por la monarquía para la compra de materiales o por cargamentos que traían consigo aquellos artistas encargados de integrarse a la plantilla docente de la Academia.

Caso similar fue otra de las solicitudes hechas por el grabador mayor a través de una misiva enviada al reino en 1785, en la que, además de diversos ornatos para platería, cerrajería y herrería, solicitaba un lote de libros, estampas y grabados de temáticas ornamentales.¹⁸⁶ Asimismo, de acuerdo con Eduardo Báez, se tiene registro de que, algunos años más tarde, se realizó la adquisición de estatuas, libros y útiles destinados a la Academia, lo cual fue posible gracias al presupuesto de 13 mil pesetas provisto conforme a la real orden del 12 de abril de 1786.¹⁸⁷

Respecto a los materiales solicitados en la carta de 1785, se especula que fueron recibidos cinco años más tarde y venían acompañados por una variedad de cuadernos con láminas de arabescos, estampas con diseños para camas, muebles chimeneas y techos del estilo Luis XVI.¹⁸⁸ Al parecer, el cargamento de 1790 había sido dispuesto por el académico y secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Ignacio Hermosilla, quien respondió a la solicitud de Gil enviándole tres cajas de libros.¹⁸⁹ Aquel embalaje de libros resulta de gran relevancia porque:

podría estar vinculado a los libros que estaban a bordo del barco inglés *Westmorland*, el cual fue presa de los franceses en 1778, en las costas italianas; los libros fueron comprados por Carlos III, repartiéndose entre varias instancias, una de ellas fue la Academia novohispana, a la que se proveyó de un *corpus* bibliográfico esencial.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Cfr. Silvia Salgado Ruelas, “De los orígenes de la Biblioteca de la Academia de San Carlos, México”, en *Gramática del ornamento: repertorios de los siglos XVIII y XIX*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, p. 27.

¹⁸⁶ Cfr. Aurora Yartzeth Avilés García, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸⁷ Cfr. Silvia Salgado Ruelas, “De los orígenes de la Biblioteca...” *op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁸ Cfr. Aurora Yartzeth Avilés García, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸⁹ Cfr. Silvia Salgado Ruelas, “La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México y su perfil bibliográfico”, en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: UNAM, 2015, p. 118.

¹⁹⁰ Silvia Salgado Ruelas, “La Biblioteca de la Academia...” *op. cit.*, p. 118.

Resulta conveniente hacer un paréntesis para abordar con mayor detalle el caso del navío inglés *Westmorland* y el cual formaba parte del *Grand Tour* y que por largo tiempo representó para los viajeros un modelo de viaje que implicaba recorrer distintas partes de Europa con el propósito de obtener conocimientos sobre cuestiones políticas, sociales y económicas de los países que visitaban mediante la experiencia *in situ*. En un inicio, el *Grand Tour* estaba especialmente destinado a servir como etapa culminante en la formación académica de los jóvenes aristócratas, sin embargo, a la postre éstos no eran los únicos que podían participar en la incursión con fines formativos o de otra índole.¹⁹¹

Conforme el gran viaje se convirtió, durante los siglos XVI y XVII, en una de las máximas expresiones de prestigio social, quienes lo realizaban adoptaron el hábito de adquirir obras de arte o antigüedades como una forma de manifestar lo fidedigno de su travesía. Este aspecto, además de implicar el crecimiento del comercio entre distintos países europeos, principalmente, entre Italia y Gran Bretaña, significó una práctica frecuente de los coleccionistas para obtener piezas. Se ha constatado que, entre los objetos que los viajeros adquirían y transportaban —no siempre de manera lícita— se encontraban libros, estampas, dibujos, mapas, esculturas, pinturas, planos o antigüedades.¹⁹²

De acuerdo con un documento fechado en 1784, el navío, también nombrado por los italianos como *Vestesmerland*, zarpó en 1778 de Livorno con dirección a Londres y tras ser capturado días después por dos fragatas francesas, fue trasladado al puerto de Málaga a donde llegó el 8 de enero del mismo año.¹⁹³ En él se transportaban «un total de cincuenta y siete cajones distribuidos en 23 cajas de estatuas, 12 cajas conteniendo 35 piezas de mármol en pedazos y 22 cajas de estampas, retratos y libros»;¹⁹⁴ se estima que un porcentaje de dicho cargamento, constituido por 57 cajones, tuvo como destino la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, a la cual Carlos III decidió donar parte de la colección con el propósito de que ésta contribuyera en la formación de los alumnos de las bellas artes y de la arquitectura. Cabe mencionar que diversas investigaciones han revelado que algunos de los libros, estampas y planos pertenecientes a esta presa inglesa, fueron marcados con iniciales que, en tiempos recientes, han servido para distinguir con mayor precisión cuáles objetos proceden del *Westmorland*.¹⁹⁵

Como se indicó anteriormente, una porción de los materiales transportados en el barco inglés tuvo como destino la Academia de San Carlos de Nueva España, a la cual llegaron en 1790. De ellos, actualmente se tienen identificados algunos gracias a las siglas P. Y. (Presa Ynglesa).¹⁹⁶ De dichos materiales es posible apreciar su gran formato y su alta

¹⁹¹ Ana María Suárez Huerta, “El Grand Tour: un viaje emprendido con la mirada de Ulises”, en *Isimu*, núms. 14-15, 2011-2012, pp. 253-254.

¹⁹² Cfr. *Ibidem*, pp. 256-259.

¹⁹³ Cfr. *Ibidem*, pp. 267, 270.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 267.

¹⁹⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 270, 274.

¹⁹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 274.

calidad, tales características corroboran que, a lo largo del *Grand Tour*, los viajeros adquirirían objetos de gran valor. Ejemplo de ello son las obras del artista italiano Giovanni Battista Piranesi, del cual se conservan volúmenes que contienen grabados de gran destreza que reproducen parte del arte antiguo romano y neoclásico.¹⁹⁷

El año posterior a la llegada de los libros provenientes del Westmorland resulta significativo por dos cuestiones. La primera deriva de que, de acuerdo con Thomas Brown, en 1791 fue cuando José Esteve, quien fuera alumno de Jerónimo Antonio Gil, realizó el inventario de la biblioteca de la Academia, el cual ha servido de fuente para identificar y estimar que en dicho año el acervo:

tenía solamente 49 libros, incluyendo el *Compendio de matemáticas* de Bails, el *Vitruvius* de Castañeda, un libro de grabados de Rafael, varios tomos de arquitectura italiana, un volumen de geometría de Euclides, un texto de física, una introducción al dibujo y varios tratados más. No es claro el porqué de tal escasez bibliográfica. En 1786 Jerónimo Gil registró 43 títulos que había traído desde España; informaba también sobre 32 libros que había adquirido San Carlos después de su fundación; ambos grupos de libros hacían un total de 75. El inventario de los bienes de la Academia en diciembre de 1786 señala 89 volúmenes. Quizá Esteve no contó los duplicados; pudiera ser también que algunos ejemplares estuvieran perdidos, que hubieran sido robados o los hubiesen prestado los directores. En diciembre de 1791 se sumó a lo anterior el embarque de tres cajas de libros gramaticales; pero con toda seguridad se puede decir que antes de 1792 la biblioteca contenía menos de cien títulos diferentes.¹⁹⁸

La advertencia que hace Brown en torno a los distintos registros e inventarios elaborados hasta 1791 y cómo los números de éstos distan entre uno y otro, indica la posible inexistencia de una organización sistemática del acervo. Ello, en un inicio, pudo derivarse de que la colección se encontraba dispersa en varios salones del inmueble de la Academia, por lo que, llevar un control estricto de los materiales bibliográficos pudo haber representado una tarea, en apariencia, prescindible que, al tiempo, con el crecimiento del acervo y los cambios de ubicación del mismo, resultó ser indispensable. Asimismo, con base en lo manifestado por Thomas Brown, es posible dilucidar que, al menos en las primeras décadas de la Academia, la adquisición de volúmenes era relativamente frecuente y que los medios por los cuales se incrementaba el número de ellos resultaban, en ocasiones, ser más circunstanciales que planificados.

El segundo motivo por el cual 1791 resulta significativo para la biblioteca de la Academia es que, en junio de dicho año, Manuel Tolsá arribó al puerto de Veracruz trayendo consigo una colección compuesta por estatuas de yeso, copias de figuras clásicas, modelos de galerías célebres de España e Italia, brochas, papel y libros, entre otros útiles que servirían para la enseñanza de las artes. No obstante, fue hasta diciembre de 1792 que, tras una serie

¹⁹⁷ Cfr. Eduardo Báez Macías, "El fondo San Carlos" *op. cit.*, p. 161.

¹⁹⁸ Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. Tomo II: La Academia de 1792 a 1810*, México: Secretaría de Educación Pública, 1976, p. 15.

de dificultades acontecidas durante su traslado, dicho cargamento llegó a la Ciudad de México.¹⁹⁹

En el mismo año llegó a Nueva España otro conjunto de libros, grabados y pinturas transportado en el navío de San Pedro de Alcántara, los cuales más tarde se sumarían a la colección de la Academia. A la par, también en 1792, la junta superior de la Academia envió la cantidad de quinientos pesos a España para la compra de nuevos libros, además de que:

Se votó por darle a José Mostí, un comerciante de libros de Madrid, la responsabilidad de reunir los volúmenes. La junta le mandó una lista de treinta libros, que incluía *Vida de los pintores* de Vasari, las actas de las academias de arte españolas e italianas y libros de Vignola, Johann Joaquim Winckelmann, Diego Velázquez y Benito Bails. Fue bastante satisfactorio el resultado de las regulaciones. El 15 de abril de 1793 Mostí contestó que, aunque tuvo dificultades para localizar las actas de las academias, había ya reunido doce volúmenes solicitados a Madrid y había encargado la compra de los otros, escribiendo a franceses e italianos fuera del país. Después de seis meses Mostí avisó al presidente de San Carlos que había embarcado cuatro cajas de libros en la fragata Diana para su pronta entrega en Nueva España, y concluía diciendo que todavía esperaba dos libros de Italia que serían enviados a México.²⁰⁰

Como es posible apreciar, hubo momentos en los que la adquisición de materiales fue realizada a partir de una planeación establecida por los regentes de la Academia. De tal modo que, de nuevo, es viable afirmar que el incremento en la colección podía darse bajo distintas circunstancias. En este sentido y con el objetivo de ejemplificar lo dicho, cabe mencionar que, en 1782, la Academia recibió los bienes artísticos incautados a los jesuitas tras su expulsión.²⁰¹ Evidentemente, si se contrasta la forma en que se planificó la compra de libros, con las condiciones que provocaron que se estableciera a la Academia como guardiana de la colección proveniente de la Compañía de Jesús, queda de manifiesto que los escenarios en los que se obtenía cualquier tipo de colección, ya fuera artística o bibliográfica, resultaban por demás variables.

Se ha señalado que, en 1794, Rafael Ximeno y Planes pudo haber traído consigo, así como lo hicieron en su momento Jerónimo Antonio Gil y Manuel Tolsá, obras bibliográficas que tiempo después formarían parte de la biblioteca de la Academia.²⁰² Posterior a tal año, las fuentes bibliográficas que abordan la historia de la Academia y de su biblioteca no ofrecen mayores datos en torno a las circunstancias en las que se incrementó el acervo. No obstante, desde hace poco tiempo, se han presentado algunas publicaciones que brindan un análisis centrado en los libros que fueron impresos de 1800 a 1821 y que forman parte del

¹⁹⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 10-13.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 16.

²⁰¹ Cfr. *Ibidem*, p. 11.

²⁰² Cfr. Silvia Salgado Ruelas, "Libros a la mar. La biblioteca de la Academia de San Carlos", en *Carlo di Borbone e la diffusione dello antichità*, Milán: Ministerio dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 2016, p. 144.

Fondo de la Academia,²⁰³ las cuales pueden servir de base para futuras investigaciones concernientes a dicho tema.

Acorde con lo expuesto en este apartado, resulta pertinente mencionar que el fondo de origen de la BASC revela parte de las vicisitudes por las que transitó la escuela de artes durante sus primeras décadas de vida. Varios de los libros, pertenecientes a dicho fondo, son el reflejo de los personajes que los trajeron consigo a la Nueva España con la finalidad de que éstos les ayudaran en la transmisión de sus conocimientos. Asimismo, algunos de los volúmenes, como los provenientes del *Westmorland*, representan sucesos históricos que, al provocar que se integraran al acervo obras de gran calidad bibliográfica, contribuyeron para que la Academia de San Carlos tuviera una de las bibliotecas más valiosas y emblemáticas procedentes del período novohispano.

De igual modo, es importante advertir que un porcentaje considerable de los libros que han sido identificados como parte del fondo de origen, además de destacar por su gran calidad bibliográfica, son obras de carácter científico, técnico, así como humanístico, que reflejan los intereses que la Academia tenía trazados debido a su origen derivado de las tendencias ideológicas y artísticas correspondientes a la Ilustración y al neoclasicismo infundados por la monarquía borbona de Carlos III.

²⁰³ Entre las investigaciones que se han publicado en fechas recientes en torno al *corpus* documental de la biblioteca de la Academia procedente del período comprendido entre 1801 y 1821, se encuentra la realizada por Gabriela Carbajal Nava, quien verificó que, de los 19 libros mencionados por Eduardo Báez, Thomas Brown y Jorge Guerra, la Biblioteca Nacional conserva actualmente 17 de ellos; mientras que en cuanto a los dos volúmenes faltantes, Carbajal señala que es posible que éstos se ubiquen en la biblioteca de la Facultad de Arquitectura o en la de la Facultad de Artes y Diseño, ambas de la UNAM. Para consultarse los autores, títulos y temas de dichas obras bibliográficas, véase: Carbajal Nava, Alma Gabriela, *La biblioteca de la Academia de San Carlos, 1801-1821: patrimonio cultural bibliográfico* (tesina), México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, 124 p.; asimismo, Isabel Cervantes Tovar, ha realizado un análisis sobre los autores, las temáticas, los idiomas y los lugares de publicación de las obras impresas entre 1808 y 1811 que forman parte del Fondo de la Academia de San Carlos, el cual puede consultarse en: Cervantes Tovar, Isabel, "Obras conservadas en la Biblioteca de la Academia de San Carlos, publicadas entre 1808 y 1811", en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: UNAM, 2015, pp. 95-115.

3.4.2. Ubicaciones de la biblioteca

Los recintos que han albergado a la BASC han sido por demás variados desde su origen hasta la época actual. Desafortunadamente, a pesar de las investigaciones realizadas, sobre todo por Elizabeth Fuentes, aún existen vacíos históricos en torno a las ubicaciones por las que ha transitado dicho acervo. Ello se debe, en buena medida, a la falta de documentos que contengan mayores datos sobre los traspasos a los que ha sido sometida la colección, sobre todo en torno a los momentos en los que la escuela, por un motivo u otro, tuvo que trasladarse o modificar la distribución de sus espacios.

De acuerdo con Silvia Salgado, la Real Casa de Moneda fue el primer lugar de resguardo de los libros que trajo consigo Jerónimo Antonio Gil. Ahí, los libros fueron repartidos en los distintos salones de la planta alta del edificio,²⁰⁴ donde se distribuían los cursos impartidos por la Escuela de Grabado. Según el área, en cada sala había utensilios propios para la enseñanza de la pintura, del natural, del grabado, de la escultura, la arquitectura y la geometría, por lo que entre dichos materiales también se encontraban dispuestos los libros según su correspondencia con cada espacio.²⁰⁵ Lo imprevisto de dicha dispersión bibliográfica, en la que la ubicación de cada material era designada de conforme a la temática de la sala, permite afirmar que durante este período la biblioteca no contaba con un espacio destinado únicamente para ella.

A inicios de la última década del siglo XVIII, la Academia de San Carlos fue trasladada al inmueble del antiguo Hospital del Amor de Dios, donde al principio los libros se colocaron en un lugar improvisado. No obstante, durante los primeros años del siguiente siglo, se realizaron diversas adaptaciones al edificio que posibilitaron, junto con los estantes de los que ya disponía la Academia, designar y acondicionar lo que sería el primer sitio dedicado específicamente a la biblioteca.²⁰⁶

Tiempo después, con la adquisición de las casas anexas al inmueble, se amplió el espacio de la Academia, por lo que fue posible realizar la adaptación de algunas galerías, la construcción del Salón de Actos y de la biblioteca. Respecto a esto último, Elizabeth Fuentes señala que, «a partir de entonces la colección se incrementó y, posteriormente, el espacio fue dividido para formar un Fondo Reservado en donde se guardaron y aún se conservan parte de los libros más antiguos».²⁰⁷ Así pues, se estima que a mediados del siglo XIX, la biblioteca

²⁰⁴ Silvia Salgado Ruelas, “De los orígenes de la Biblioteca...” *op. cit.*, p. 28.

²⁰⁵ Cfr. Elizabeth Fuentes Rojas, “La Biblioteca de la Academia de San Carlos: un recorrido por sus recintos”, en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 18.

²⁰⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 17; Silvia Salgado Ruelas, “De los orígenes de la Biblioteca” *op. cit.*, p. 29.

²⁰⁷ Elizabeth Fuentes Rojas, “La Biblioteca de la Academia...” *op. cit.*, p. 17.

se encontraba en el lado poniente del inmueble, es decir, en la parte que da hacia lo que hoy es la calle de la Academia, esquina con la calle de Moneda.²⁰⁸

Al parecer, el espacio de la biblioteca fue dispuesto para ser ocupado también como sala de eventos, principalmente para reuniones académicas. Así pues, en ella estaban presentes, además de los materiales bibliográficos de gran lujo que poseía, una variedad de objetos que servían para decorar y darle un mayor ambiente de solemnidad al área. Al menos hasta inicios del siglo XX, la biblioteca compartía funciones con el Salón de Actos Públicos.²⁰⁹ Más tarde, la biblioteca presentaría cambios pues algunos de sus estantes fueron removidos, aunque siguió conservando varias de las pinturas que servían para ornamentar al Salón, junto con la escultura de la Samotracia al centro del mismo.

Elizabeth Fuentes estima que, para dicho momento, parte del acervo de la biblioteca había sido trasladado a lo que sería la galería de pintura. Asimismo, la autora menciona que cuando la Academia ya formaba parte de la UNAM, en el año de 1940:

la biblioteca tenía el aspecto de una sala de lectura, no sólo con los libreros en cada muro y ornamentada con obras escultóricas y pictóricas, sino que ya se advierte la presencia de los profesores y alumnos, así como el mobiliario especial –mesas, sillas, lámparas– para los visitantes interesados en consultar el acervo bibliográfico. En la parte superior de uno de los muros se colocaron varias pinturas, y sobre los estantes del fondo dos cabezas masculinas esculpidas; entre el mobiliario y los estantes se exponen en secuencia varias piezas escultóricas: una columna, una cabeza de mujer, dos torsos femeninos, la Venus en cuclillas y la Venus de Milo. El espacio ha recuperado el aspecto de una biblioteca, que muestra, además, su desempeño como tal.²¹⁰

Fue justamente en el período en el que la biblioteca parecía haber alcanzado su momento de mayor estabilidad cuando en 1929 se decretó que la Academia quedaba dividida en Escuela Nacional de Arquitectura y en Escuela Nacional de Artes Plásticas, lo que significó un nuevo cambio de sedes que provocó la dispersión del acervo.²¹¹ No obstante, a pesar de que dicha disposición sucedió en 1929, fue hasta 1953 cuando la Escuela de Arquitectura se mudó a su nuevo edificio situado al sur de la Ciudad de México. Esta transición ocasionó que los libros empleados por los estudiantes y profesores de arquitectura, tuvieran que ser trasladados al nuevo edificio de la Escuela, lo cual implicó, inevitablemente, la separación del acervo. Eduardo Báez comenta sobre dicho suceso que:

²⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 21.

²⁰⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 18-19, 21.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

²¹¹ A partir del decreto de 1929 se estableció que la Escuela Nacional de Arquitectura estaría ubicada en Ciudad Universitaria, mientras que la Escuela Nacional de Artes Plásticas permanecería en las instalaciones del Centro Histórico de la Ciudad de México.

los libros de arquitectura tomaron el mismo camino que los arquitectos mientras que los de arte e historia del arte se quedaron en el viejo edificio de Cavallari. Aquí quedaron también aquellos que por su antigüedad habían llegado a ser venerables [sic], bajo la celosa protección de aquel casi legendario bibliotecario y profesor que fue don Lino Picaseño.²¹²

Durante el proceso de selección para la distribución de los materiales bibliográficos entre ambas escuelas, Lino Picaseño –quien fuera bibliotecario de la Academia a lo largo de varias décadas– se encargó de decidir cuáles obras acompañarían a la Escuela de Arquitectura y cuáles permanecerían en el recinto que por tantos años los había albergado.

José de Santiago Silva menciona que, para realizar dicha labor, Lino Picaseño procuró ser lo más imparcial posible, sin embargo, no pudo evitar que sus tendencias y preferencias tuvieran cierta injerencia al momento de dividir el acervo. De modo que, el bibliotecario resolvió que los libros técnicos y los tratados arquitectónicos fueran transportados a la nueva sede, mientras que los materiales que resultaban más valiosos por su riqueza bibliográfica pertenecieran a la colección de la Escuela de Artes.²¹³ Cabe mencionar que, junto con los libros, también se trasladó a Ciudad Universitaria una parte del archivo correspondiente a las actividades administrativas de la Academia; lugar donde aún se encuentra.²¹⁴

En cuanto al fondo de la ENAP, éste permaneció durante varios años en el inmueble del antiguo Hospital del Amor de Dios, hasta que, debido al progresivo deterioro de éste y a los saqueos dados durante las movilizaciones sociales en 1967, se planteó la necesidad de que los libros fueran reubicados con el fin de mejorar sus condiciones de resguardo. Esto provocó que las autoridades de la Escuela optaran por acercarse al IIB de la UNAM para solicitar apoyo en el traspaso de la colección.

Ante tal escenario, el acervo de la ENAP fue transportado al antiguo templo de San Agustín, sede original de la BNM. Sin embargo, con las afectaciones que el templo sufrió con el terremoto de 1985, el acervo tuvo que ser trasladado al edificio actual del máximo repositorio bibliográfico del país, ubicado en la zona cultural de Ciudad Universitaria.²¹⁵ Cabe mencionar que hasta la fecha, parte del acervo de la Academia continúa bajo el resguardo del Fondo Reservado de la BNM.

En 1979, cuando la ENAP se mudó al plantel realizado *ex profeso* en la delegación Xochimilco de la Ciudad de México, algunos de los libros que habían sido seleccionados previamente para permanecer en las instalaciones del Centro, fueron transferidos a la actual sede para formar parte de su nueva biblioteca²¹⁶. Esto significó una división más para el acervo que ya había sido fraccionado en ocasiones anteriores.

²¹² Eduardo Báez Macías, “El fondo San Carlos” *op. cit.*, p. 159.

²¹³ José de Santiago Santiago Silva, “San Carlos y Lino Picaseño y Cuevas, su bibliotecario” en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: UNAM, 2015, pp. 58, 61.

²¹⁴ Elizabeth Fuentes Rojas, “La Biblioteca de la Academia...” *op. cit.*, p. 30.

²¹⁵ Cfr. Elizabeth Fuentes Rojas, “La Biblioteca de la Academia...” *op. cit.*, pp. 30-31; Silvia Salgado Ruelas, “De los orígenes de la Biblioteca...” *op. cit.*, pp. 29-30.

²¹⁶ Cfr. Elizabeth Fuentes Rojas, “La Biblioteca de la Academia...” *op. cit.*, pp. 31-32.

Así pues, la biblioteca que durante largo tiempo estuvo reunida en el antiguo edificio de la Academia, en la actualidad se encuentra distribuida en cuatro espacios: la biblioteca «Lino Picaseño» de la Facultad de Arquitectura, el Fondo Reservado de la BNM, ambos situados en Ciudad Universitaria, la Facultad de Artes y Diseño (FAD) en Xochimilco y la división de Posgrado en Artes Visuales y Diseño Gráfico de la UNAM, ubicado entre las calles de Academia y Moneda en el Centro Histórico de la Ciudad.

3.4.3. Organización bibliográfica

Resulta importante advertir que se tiene poco conocimiento sobre la organización de la biblioteca durante los primeros tiempos de ésta, pues la mayor parte de la información que se posee sobre el tema procede del siglo XX. En este sentido, se debe considerar que, a lo largo de los primeros tiempos de la Academia, la biblioteca de ésta careció de un lugar fijo y exclusivo, lo cual posiblemente condujo a que la distribución de su acervo presentara modificaciones constantes en la colocación de las obras y, por ende, en su organización, lo cual conllevó a la inexistencia de un catálogo que pudiera servir, en la actualidad, como una fuente para el estudio de la organización de la biblioteca.

Cabe mencionar que, a partir de las investigaciones realizadas hasta ahora en torno a la biblioteca de la Academia de San Carlos, se ha revelado que el sistema de clasificación en el que se dispone el acervo guarda estrecha relación con uno de los personajes más emblemáticos de la biblioteca: Lino Picaseño y Cuevas,²¹⁷ quien fuera por largo tiempo el encargado de custodiar y organizar el acervo y que, debido a su carácter adusto, fue considerado el «celoso guardián» de la biblioteca.

Arquitecto de formación, Lino Picaseño comenzó desempeñándose como auxiliar del director de la biblioteca de la Academia alrededor del año de 1914. Dos años más tarde fue nombrado director de la biblioteca,²¹⁸ cargo en el que permaneció hasta su retiro en 1966 y al que no renunció del todo pues, tras haberse jubilado, aún continuó asistiendo ocasionalmente bajo el reconocimiento de bibliotecario vitalicio.²¹⁹

Las semblanzas que se han hecho sobre la figura de Lino Picaseño describen su labor bibliotecaria como restrictiva, selectiva y escrupulosa ante los usuarios del acervo.²²⁰ Los

²¹⁷ Para mayor información sobre la trayectoria de Lino Picaseño consúltese: Elizabeth Fuentes Rojas, “La Biblioteca de la Academia de San Carlos: un recorrido por sus recintos”, en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: UNAM, 2015; Santiago Silva, José de Santiago, “San Carlos y Lino Picaseño y Cuevas, su bibliotecario” en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: UNAM, 2015.

²¹⁸ Cfr. Ernesto de la Torre Villar, “El sistema bibliotecario mexicano y sus creadores”, en *Anuario de bibliotecología, archivología e informática*, época 3, año VII, 1978 pp. 22-23.

²¹⁹ José de Santiago Santiago Silva, *op. cit.*, p. 59.

²²⁰ La biblioteca de San Carlos, al tener una estantería cerrada, obligaba a los usuarios a solicitar al bibliotecario Lino Picaseño cualquier material que desearan consultar y, por ende, a esperar que su solicitud fuera aprobada por él. Cfr. *Ibidem*, p. 59.

relatos que existen sobre él señalan que «en persona entrevistaba al solicitante, y a saber por qué a unos sí y a otros no, facilitaba el volumen. Cuando accedía, generalmente se situaba a prudente distancia, sin perder contacto visual con el afortunado lector que lograba su propósito».²²¹

Otro aspecto que ha hecho de Picaseño un personaje tan relevante e icónico para la biblioteca de San Carlos fue –de acuerdo a lo que describe Roberto Garibay– que conocía de memoria la distribución y colocación de todos los volúmenes que integraban la colección. Este aspecto, que para él resultaba práctico, condujo a que en apariencia no hubiera necesidad de realizar algún inventario o catálogo de la colección. No obstante, con el paso del tiempo, la inexistencia de éstos representó un inconveniente ante la futura ausencia del bibliotecario. Por tal motivo, tras habersele solicitado, Lino Picaseño realizó un catálogo de la biblioteca en el que se describían 15 mil volúmenes y que presentaba dos tipos de entrada: por autor y por título.²²²

Como parte de la constitución del catálogo producido por Lino Picaseño, destaca el sistema de clasificación propuesto por él para registrar la ubicación espacial de cada volumen. Dicho sistema, «permite apreciar que el bibliotecario organizó el material bibliográfico primero por estantes temáticos con numeración romana, después por colocación consecutiva en los entrepaños con notación arábiga y, finalmente, por el tamaño de las obras, es decir, menor a 30 cm, folios de 30 a 40 cm y dobles folios o mayores a 40 cm».²²³

La BNM, quien custodia el Fondo de la Academia de San Carlos, ha respetado el sistema de clasificación implementado por el bibliotecario Lino Picaseño. No obstante, debido a la diversidad de formatos que existe dentro de la colección, los libros han tenido que dispersarse en diferentes estantes como parte de las medidas de conservación establecidas dentro del máximo repositorio del país. Por tal motivo, cuando el Fondo fue inventariado y catalogado por el personal de la BNM, a la clasificación dispuesta para cada volumen se le añadió una letra F para señalar los materiales cuyas medidas van de 31 a 40 cm y dos letras FF para los volúmenes que miden 41 cm o más.

Como se mencionó anteriormente, la clasificación topográfica producida para la BASC fue construida a partir del número de estante donde se encontraba cada volumen, así como del lugar donde se ubicaba el libro dentro del estante. En torno a ello, es preciso mencionar que cada librero estaba numerado y concernía a una o más temáticas. Actualmente se tienen registrados los temas, el número de títulos y de volúmenes que corresponden a todos los estantes que integran al Fondo de la Academia que se encuentra en la BNM. A continuación se presenta un cuadro donde se visualizan los temas pertenecientes a cada librero, además de la distribución de las obras a lo largo de ellos.

²²¹ *Ibidem*, p. 38.

²²² Cfr. José de Santiago Santiago Silva, *op. cit.*, pp. 58-59.

²²³ Silvia Salgado Ruelas, “La Biblioteca de la Academia” *op. cit.*, p. 119.

Estante	Temática	Títulos	Volúmenes ²²⁴
I	Literatura, viajes, paisajes	155	283
II	Obras de consulta	26	298
III	Europa, comercio	3	4
IV	Numismática, iconografía, heráldica, teatro	81	174
V	Pintura, salones, museos, grabado, dibujo	104	251
VI	Dibujo, grabado, geometría, perspectiva	38	68
VII	Mobiliario, museos, orfebrería	28	84
VIII	Ornamentación	73	107
IX	Costumbres, modas	29	52
X	Biografías de artistas	136	208
XI	Arquitectura	565	1,320
XII	Ciencia, tecnología	480	1,052
XIII	Historia del arte	37	99
XIV	Hidráulica, ciencia, escultura	4	8
XV	Miniaturas, dibujo, pinturas, iconografía, escultura	14	20
XVII	Dibujo, litografía, pintura	15	25
XVIII	Grabado	5	6
XIX	Museos, bellas artes	13	113
XX	Paleografía, geografía, botánica, alfabetos, tipografía	15	31
XXII	Relojes, pintores	3	5
XXIV	Ingeniería	2	2
XXV	Catálogos de exposiciones, premios, literatura	21	23
XL	Anatomía	9	13
XLI	Arte, religión	10	20
Total		1,866	4,266

Entre las singularidades que resaltan al examinar la disposición del fondo, se encuentra el hecho de que a partir del estante XV se presentan algunas interrupciones en la secuencia numérica mediante la cual están organizados los estantes. Es posible que tales ausencias se deban a la dispersión dada en el acervo cuando la Academia quedó dividida en Escuela Nacional de Arquitectura y en Escuela Nacional de Artes Plásticas.²²⁵ De igual modo, los estantes XI y XII –que corresponden a Arquitectura y Ciencia y tecnología, respectivamente– sobresalen debido a que son los que contienen el mayor número de volúmenes, con 1,320 y 1,052, cada uno de ellos.

²²⁴ En cuanto a las cifras de títulos y volúmenes ofrecidas en las tablas, éstas han sido tomadas del Catálogo electrónico de la Academia de San Carlos que actualmente se encuentra en proceso de revisión. Por tal motivo, los números proporcionados aquí pueden presentar ligeras variaciones si es que se modifican datos dentro del catálogo.

²²⁵ José de Santiago Silva afirma que fue Lino Picaseño quien, tras la división de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Escuela Nacional de Artes Plásticas y en Escuela Nacional de Arquitectura, determinó qué libros habrían de permanecer en la sede ubicada en el Centro Histórico y cuáles habrían de enviarse al nuevo edificio construido en Ciudad Universitaria. Cfr. *Op. cit.*, p. 61.

A partir de los librereros que se conservan y de los tópicos inscritos para los mismos, es posible dilucidar la amplitud de la colección en términos de contenido. Es decir, al revisar los nombres de cada estante, se revela la diversidad de temas que componen al acervo. Y resulta de interés que, en una biblioteca perteneciente a una academia de arte, haya ejemplares bibliográficos sobre botánica, relojes, paleografía, comercio, entre otros temas que podrían parecer ajenos a la formación de arquitectos y artistas, pero que, además de estar integrados en la colección, sirvieron como registro temático para algunos de los librereros del fondo.

Cabe señalar que a pesar de que los títulos establecidos para los estantes brindan un panorama sobre la diversidad de materias que conviven dentro del Fondo de la Academia de San Carlos, no representan en su totalidad la amplitud temática que hay en él. Es por ello que en el próximo apartado se aborda el perfil bibliográfico del fondo a través de la descripción del tipo de obras que integran el acervo.

3.4.4. Perfil bibliográfico

Como se ha mencionado al inicio de este capítulo, desde hace algunos años se han realizado diversas investigaciones en torno al *corpus* bibliográfico procedente de la BASC, sobre todo del segmento que se resguarda de él actualmente en el Fondo Reservado de la BNM. Entre las primeras pesquisas que se conocen acerca de dicho tema está la desarrollada por Jorge Guerra Ruiz, quien se dio a la tarea de revisar y estudiar el Fondo de San Carlos.²²⁶

El trabajo del arquitecto Jorge Guerra Ruiz fue el parteaguas de posteriores investigaciones que, tras la elaboración de herramientas bibliográficas como inventarios o catálogos, ofrecieron un panorama más definido sobre el perfil de la colección de la BASC. Así pues, a inicios de este siglo, un grupo de bibliotecarios de la BNM ingresaron al catálogo *Nautilo*—por medio del sistema *Aleph*— los materiales que componen al Fondo de la Academia de San Carlos (FASC). Para tal labor, les fue preciso identificar y catalogar los volúmenes conforme a lo establecido en las RCAA.²²⁷

De acuerdo con lo registrado en el catálogo *Nautilo* de la BNM, el libro más antiguo que se conserva en el FASC fue publicado en 1550, mientras que el más reciente es del año 1959; en cuanto al lugar de procedencia de las obras, la mayor parte de ellas provienen de ciudades europeas como Roma, Madrid, París y Londres.²²⁸ Con base en estos datos, es

²²⁶ Silvia Salgado Ruelas señala que «que desde 1967 y durante varias décadas, el arquitecto y bibliógrafo Jorge Guerra Ruiz se dedicó al estudio del Fondo de la Academia de San Carlos, especialmente al estante XI, correspondiente a la Arquitectura y el segundo más abundante, sin embargo, su trabajo sólo quedó en fichas bibliográficas manuscritas que no fueron publicadas. En 1999, antes de que se retirara, me permitió transcribir algunos de sus apuntes, lo cual me alentó a continuar su labor de manera más amplia...» Silvia Salgado Ruelas, “La Biblioteca de la Academia...” *op. cit.*, p. 119.

²²⁷ Cfr. Silvia Salgado Ruelas, “La Biblioteca de la Academia de San Carlos” *op. cit.*, p. 197.

²²⁸ Cfr. Silvia Salgado Ruelas, “La Biblioteca de la Academia...” *op. cit.*, pp. 124, 127.

posible afirmar que la Biblioteca de la Academia fue proveída, en gran medida, por los envíos realizados desde Europa y por los cargamentos que trajeron consigo tanto profesores como alumnos en sus traslados de un continente a otro. Junto con ello, también se aprecia que el rango temporal del acervo abarca más de cuatro siglos, lo cual revela que el conjunto documental que comenzó a formarse desde finales del siglo XVIII, está integrado por publicaciones que presentan gran variación entre sí y que, por lo mismo, al comparar unos volúmenes con otros, se puede observar la evolución de distintos aspectos bibliográficos que fueron el resultado del progreso dados en los mecanismos de producción del libro entre los siglos XVI y XX.

De igual modo, el contenido de las obras que integran al fondo revela el avance dado en distintas disciplinas, además de que el *corpus* integrado por la biblioteca obedece visiblemente a los temas impartidos dentro de la Academia. Empero, cabe mencionar que, cuando se examinan los materiales de manera cronológica, es posible distinguir que existen ciertas tendencias temáticas de acuerdo con períodos específicos. Según Eduardo Báez:

la historia de este fondo puede separarse en dos épocas que aproximadamente corresponden a las dos edades en la historia de la Institución. La primera época corresponde a lo que fue la Academia de Bellas Artes de San Carlos e inicia con la fundación en 1783 por Carlos III y culmina con la reorganización de 1843, con los decretos del presidente Antonio López de Santa Anna. En la segunda época, la Institución se convirtió en Escuela Nacional de Bellas Artes (1867), y también la biblioteca tuvo que adquirir una composición diferente debido al establecimiento de la carrera de ingeniero civil y arquitecto, a partir del plan de estudios propuesto por Saverio Cavallari en 1857.²²⁹

En este sentido y con base en los dos períodos estipulados señalados anteriormente, de la primera época proceden libros como los tratados que estaban destinados a servir de herramientas metodológicas y a dar sustento teórico a los paradigmas constructivos de los arquitectos durante su formación, algunas de estas obras son: el Vitruvio de Galiani, Edificios antiguos de Roma de Antoine Desgodetz, Los cinco órdenes de arquitectura de Jácome Vignola, así como los tratados de Andrea Palladio, de Sebastian Serlio, de Sylvestre François Lacroix y de Villafañe, entre otros.²³⁰

Asimismo, de este período también derivan aquellos volúmenes cuyo contenido central está conformado por láminas o estampas que representan los principios estéticos del estilo neoclásico, los cuales fungían como base para la práctica del dibujo y de la copia. Este tipo de libros destacan porque suelen ser de gran calidad gráfica, ejemplo de ello son: la *Anatomía* de Andrea Vesalio, *Boni et mali Scientia*, *Schola Italica Picturae* de Gavin Hamilton, *Opera* de Giovanni Piranesi y *Anatomia corporum humanorum* de William

²²⁹ Eduardo Báez Macías, "El fondo San Carlos" *op. cit.*, p. 156.

²³⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 162; Isabel Cervantes Tovar, "Obras conservadas en la Biblioteca de la Academia de San Carlos, publicadas entre 1808 y 1811", en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: UNAM, 2015, p. 98.

Cowper. Entre las láminas contenidas en ellos, se encuentran grabados de obras de artistas de gran trascendencia como Rafael, Durero, Parmigiano, Carracci y Julio Romano.²³¹

Como menciona Eduardo Báez, el establecimiento de la carrera de ingeniero civil y arquitecto generó que la biblioteca presentara cambios visibles en su acervo durante la segunda época de la Academia. A lo largo de ésta se incrementaron las obras enfocadas al área científica y técnica de los ingenieros, es decir, se adquirieron libros sobre materiales de construcción, operaciones de cálculo, máquinas, física, química y estructuras metálicas. De tal forma que, a los libros de carácter científico y tecnológico, ocupados para resolver aspectos elementales y tradicionales de la arquitectura, se les sumaron volúmenes más actualizados y de mayor grado de especialidad respecto a la ingeniería y a la arquitectura.

En torno a los impresos que se conservan de los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, la colección de la biblioteca se orientó hacia publicaciones de carácter más general, pues de ese lapso de tiempo se conservan libros de literatura e historia universal, de temas científicos, obras de consulta, enciclopedias, además de revistas, tanto nacionales como extranjeras.²³²

Desde un ángulo cronológico dispuesto conforme a los siglos que abarcan los impresos del acervo, Silvia Salgado brinda una descripción detallada sobre el repertorio bibliográfico de la Academia de San Carlos que se resguarda actualmente en la BNM. En su análisis, la autora dilucida la distribución de las temáticas, los lugares de publicación e idiomas según el siglo en que fueron impresas las obras. A continuación se presentan, en un cuadro organizado con base en los lapsos establecidos dentro del artículo «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México y su perfil bibliográfico», algunos de los datos ofrecidos por Salgado. Cabe mencionar que, en suma a la información expuesta en el escrito, se añadió información complementaria obtenida a partir de la revisión hecha al catálogo digital de la BASC.

²³¹ Isabel Cervantes Tocar, *op. cit.*, p. 98; Eduardo Báez Macías, “El fondo San Carlos” *op. cit.*, pp. 162.

²³² Cfr. *Ibidem*, p. 156.

Siglos (años)	Temáticas	Países de publicación	Idiomas ²³⁴	Vols.
XVI (1550-1590)	Arquitectura, escultura, geometría, iconografía	Bélgica, España e Italia	Español, italiano, latín	11
XVII (1606-1694)	Anatomía, arqueología, arquitectura, botánica, embriología, escultura, grabado, iconografía, matemáticas, paisajes, simbolismo, tipografía	Alemania, Bélgica, España, Francia, Italia, Países Bajos	Español, francés, italiano, latín	27
XVIII (1704-1800)	Agricultura, anatomía, anticuaria, arqueología, arquitectura, astronomía, biografías, botánica, cálculo, diseño, electricidad, enciclopedias, escultura, física, geografía, grabado, hidráulica, historia, iconografía, ingeniería, matemáticas, mecánica, mobiliario, museos, numismática, orfebrería, ornamentación, paisaje, pintura, poesía, química, simbolismo, tecnología, tipografía	Alemania, Austria, Bélgica, España, Francia, Inglaterra, Italia, México, Países Bajos, Portugal, República Checa, Rusia, Suiza	Alemán, español, francés, inglés, italiano, latín, portugués	229
XIX (1801-1821)	Anatomía, arqueología, arquitectura, astronomía, biografías, cálculo, carpintería, electricidad, estática, física, geometría, hidráulica, ingeniería, literatura, matemáticas, mecánica, mobiliario, navegación, obras de consulta, ornamentación, pintura, química	Alemania, España, Francia, Inglaterra, Italia, México, Rusia	Alemán, español, francés, inglés, italiano	80

²³³ Los países de publicación que aparecen en el cuadro están nombrados de acuerdo a la disposición geopolítica actual, por lo que, no necesariamente corresponden a la conformación regional de la época en que se imprimieron los ejemplares en dichas ubicaciones geográficas.

²³⁴ El siglo XIX se dividió en tres etapas para su descripción en el esquema. La primera de ellas abarca del 1801 al 1821 debido al proceso de ruptura social y política que implicó el período independentista de México, el cual, inevitablemente, permeó en la conformación institucional de la Academia y, por ende, en todas sus actividades, entre ellas la correspondiente a la adquisición de obras para el acervo de su biblioteca. La segunda y tercera etapa comprenden los rangos de 1822-1850 y 1851-1900, respectivamente; con esta división se busca visualizar el drástico crecimiento del acervo de la biblioteca a partir de la producción industrializada de los libros, así como la variación en temáticas de una mitad de siglo a otra.

Siglos (años)	Temáticas	Países de publicación	Idiomas	Vols.
XIX (1822-1850) ²³⁵	Anatomía, armamento, arqueología, arquitectura, astronomía, biografías, botánica, cálculo, carpintería, cristianismo, diseño, física, geografía, geometría, grabado, historia, iconografía, ingeniería, literatura, magnetismo, matemáticas, mecánica, metalurgia, meteorología, mineralogía, mitología, mobiliario, numismática, obras de consulta, ornamentación, pintura, química, teatro, topografía	Alemania, Bélgica, España, Francia, Inglaterra, Italia, México	Alemán, español, francés, inglés, italiano, latín	320
XIX (1851-1900)	Arqueología, arquitectura, astronomía, biografías, cálculo, carpintería, cinemática, climatología, crónicas, decoración, diseño, electricidad, filosofía, física, fotografía, geología, geometría, grabado, historia, indumentaria, ingeniería, literatura, matemáticas, mecánica, meteorología, mineralogía, mobiliario, numismática, obras de consulta, orfebrería, ornamentación, paleografía, pintura, química, teatro, topografía, urbanismo, vulcanología	Alemania, Austria, Bélgica, España, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, México, Países Bajos, Polonia, Portugal, República Checa	Alemán, español, francés, inglés, italiano, japonés, portugués	680
XX (1901-1959)	Acústica, arquitectura, automotores, carpintería, decoración, discursos, electricidad, vías de comunicación, física, fotometría, geometría, heráldica, historia, iluminación, indumentaria, ingeniería, literatura, matemáticas, materiales de construcción, mecánica, metalurgia, meteorología, movimientos sociales, museos, música, nomografía, numismática, obras de consulta, pintura, poesía, química orgánica, salubridad, teatro, topografía, urbanismo	Alemania, Austria, Bélgica, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Japón, México	Alemán, español, francés, inglés, italiano, portugués	368

Estos datos ordenados según los siglos en que fueron publicadas las obras que integran al *corpus*, permiten apreciar ciertos aspectos relacionados con los principios y hábitos de adquisición de la biblioteca de la Academia de San Carlos. Conforme a lo representado en el cuadro, se distinguen algunas tendencias en el crecimiento del acervo, entre ellas: la ampliación y diversificación en el contenido de los materiales, principalmente en los relacionados a las áreas de ciencia y tecnología, lo cual revela el interés que existió por mantener actualizada la colección, así como la disposición que hubo por satisfacer las necesidades educativas de acuerdo con los cambios que se hacían en los planes de estudio.

Asimismo, junto con el incremento de libros especializados, de carácter metodológico y didáctico, utilizados principalmente para el apoyo de las labores docentes, también es notorio un crecimiento en el número de obras de carácter general, como lo fueron las de literatura e historia universal, junto con los diccionarios y las enciclopedias, que demuestran la inclinación que existía por ofrecer materiales que, además de incrementar el bagaje cultural de la comunidad, cubrieran diversos rubros de interés, primordialmente en cuanto a aspectos históricos y religiosos, que habían de aplicarse a la creación de las bellas artes. Por ende, libros como la Biblia, la Divina Comedia, las Mitologías o Don Quijote,²³⁵ no son ajenos al fondo de la Academia.

Con el paso de los siglos se dio un aumento en los lugares de procedencia de las obras adquiridas para la biblioteca, esto puede deberse a que, conforme Francia e Italia dejaron de ser considerados los principales centros culturales de Europa, los alumnos pensionados, que realizaban su estancia en dicho continente, diversificaron los destinos para continuar su formación y, puesto que las remesas hechas por los estudiantes eran uno de los medios por los que se adicionaban volúmenes al acervo, ello pudo ser un factor que contribuyera en que se ampliara la variedad de lugares en que habían sido impresos los materiales bibliográficos adquiridos para la biblioteca.

De igual forma, en torno a los lugares de origen, al revisar de manera minuciosa los lugares de publicación de los libros que componen al fondo, es visible el predominio de las obras procedentes de Francia e Italia, lo cual contrasta con el reducido número de volúmenes impresos en México pertenecientes a los siglos XVI, XVII, XVIII e inicios del XIX, de los que se conserva un escaso número de publicaciones nacionales en el acervo. Este aspecto resulta curioso si se tiene presente que México, además de haber sido la primera región del

²³⁵ Eduardo Báez explica que entre las ediciones más estimadas de la obra de Cervantes, se encuentra la publicada por Joaquín Ibarra en 1780 que, además de ser de las más sobresalientes por la calidad de sus ilustraciones, «tiene el prestigio de ser la mejor edición española, por la cuidadosa depuración de su texto, que llevó a cabo la Real Academia de la Lengua, el esmero de su tipografía y la inclusión de 33 estampas dibujadas y abiertas en cobre por los dibujantes y grabadores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En ellas trabajaron los artistas que bajo el gobierno de Carlos III elevaron la imprenta y la stampa española al nivel de las mejores de Europa, como fue el caso de Manuel Salvador Carmona, Jerónimo Antonio Gil, José del Castillo, Isidro Carnicero, Joaquín Fabregat y muchos otros maestros en la pluma y el buril.» Eduardo Báez Macías, “El fondo San Carlos” *op. cit.*, p. 182.

continente americano a donde llegó la imprenta, conserva una generosa tradición en cuanto a la producción de impresos desde el siglo XVI. En este sentido, al revisar las tendencias que presenta el acervo, es visible que la cantidad de publicaciones mexicanas comienza a incrementarse a partir de la segunda mitad del siglo XIX.²³⁶

Al comparar la cantidad de títulos perteneciente a cada segmento de tiempo, resalta que el mayor número de ellos se ubica en el rango que corresponde a uno de los períodos de mayor prosperidad financiera de la Academia de San Carlos, el que va de 1843 a 1860. Durante tales años, las rentas de la Lotería sufragaban el presupuesto de la Academia, de ahí que parezca viable que la estabilidad económica de la escuela en ese momento haya contribuido en el vasto crecimiento del acervo bibliográfico. Sumado a ello, durante dicho lapso se incorporaron a la planta docente de la institución los artistas: Pelegrín Clavé, Manuel Vilar, Santiago Bagally, Jorge Agustín Periam, quienes se estima que trajeron consigo, como parte de su equipaje, instrumentos propios de sus disciplinas, entre ellos libros y láminas que, posiblemente, en algún momento pasaron a formar parte de la biblioteca.²³⁷

El acervo de la Academia de San Carlos, de la misma manera que otros, creció de acuerdo con las circunstancias de su época, así como a las necesidades de la institución a la que servía. Los datos ofrecidos anteriormente, son un reflejo de que la BASC está constituida por publicaciones de diversa índole que, ya sea por su contenido, procedencia u otras particularidades, hacen de ella algo único e invaluable. Si bien es cierto que los medios por los cuales se adquirieron las obras que la integran resultan por demás variados y que, la mayor parte de ellos, parecen haber sido esporádicos e improvisados; también es cierto que el perfil bibliográfico del *corpus* evidencia los cambios y procesos por los que transcurrieron las disciplinas impartidas dentro de la misma Academia.

²³⁶ El incremento de publicaciones mexicanas en la biblioteca de la Academia responde a los nuevos paradigmas del país que, tras haberse configurado como una nación independiente, influyeron en los modelos y preceptos bajo los cuales se desarrolló la enseñanza artística dentro de la Academia. Por lo que, junto con los libros especializados en ciencia y tecnología, comenzaron a integrarse a la colección impresos nacionales de carácter literario, musical, político e histórico, así como publicaciones periódicas, entre las que destaca la revista de los Contemporáneos que respondía a la necesidad de mantener actualizada la colección ante las transformaciones en la sociedad y en la cultura que traía consigo la modernidad.

²³⁷ Sin duda alguna, uno de los aspectos que más contribuyó en que un alto porcentaje de los títulos de la biblioteca de la Academia procedan de la segunda mitad del siglo XIX, fue la propia industria del libro que, debido a los avances tecnológicos de la época, aceleró la producción y abarató el costo de los mismos.

Obras citadas

- Avilés García, Aurora Yartzeth, “Vasos, grutescos, trofeos, hojas de acanto... y demás noticias sobre la enseñanza del ornato en la Academia de San Carlos de México”, en *Gramática del ornamento: repertorios de los siglos XVIII y XIX*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, pp. 53-61.
- Báez Macías, Eduardo, “El fondo San Carlos”, en Vicente Quirarte (coord.), *La Biblioteca Nacional: triunfo de la República*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 156-183.
- _____, *Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910)* [tesis], México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, 293 p.
- _____, “La enseñanza de las Bellas Artes en México en el siglo XIX”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 39-56.
- _____, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, 129 p.
- Bonet Correa, Antonio, “La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su Museo” en *Real Academia de San Fernando Madrid: guía del museo*, Madrid: Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012, pp. 9-31.
- Brown, Thomas A., *La Academia de San Carlos de la Nueva España. Tomo II: La Academia de 1792 a 1810*, México: Secretaría de Educación Pública, 1976, 365 p.
- Carbajal Nava, Alma Gabriela. *La biblioteca de la Academia de San Carlos, 1801-1821: patrimonio cultural bibliográfico* [tesina], Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, 124 p.
- Cervantes Tovar, Isabel, “Obras conservadas en la Biblioteca de la Academia de San Carlos, publicadas entre 1808 y 1811”, en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: UNAM, 2015, pp. 95-115.
- Díaz y de Ovando, Clementina, “El primer centenario de la antigua Academia de San Carlos”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 51, 1983, pp. 125-154.
- Donahue-Wallace, Kelly, “El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810”, en *Tiempos de América*, núm. 11, 2004, pp. 49-61.
- Enríquez Arana, Argentina, *El manuscrito Varias piezas divertidas en prosa y verso de Francisco Eduardo Tresguerras: entre tradición y modernidad* [tesis], México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 108.
- Facultad de Artes y Diseño UNAM, “Historia FAD”, <http://www.fad.unam.mx/historia.php>

- Fuentes Rojas, Elizabeth, “La Biblioteca de la Academia de San Carlos: un recorrido por sus recintos”, en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 17-36.
- _____, “Renacimiento de la Academia de San Carlos Mexicana: crisis y consolidación como centro docente y como museo” [documento enviado para su aprobación], en *Congress of the Latin American Studies Association*, octubre 2010, 11 p. (En línea: http://blogs.fad.unam.mx/academicos/elizabeth_fuentes/wp-content/uploads/2011/05/Articulo-LASA-2010-Renacimiento-de-la-Academia1.pdf)
- Galí Boadella, Monserrat, *Cultura y política en el México conservador: la Lotería de la Academia Nacional de San Carlos (1843-1860)*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012, 238 p.
- Galván Alamilla, Alejandra, *La Academia de San Carlos en el siglo XIX: 1844-1867* [tesis], México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, 115 p.
- Garibay S., Roberto, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 56 p.
- Morales Moreno, Jorge, “Obras de arte y testimonios históricos: una aproximación al objeto artístico como representación cultural de la época”, en *Sociológica*, año 24, núm. 71, septiembre-diciembre de 2009, pp. 47-87.
- Ortiz Gaitán, Julieta, “Ideales de los nuevos tiempos: el arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932)”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, 219-250 p.
- Prado Núñez, Ricardo I., “La Academia de San Carlos”, en *Academia, Ciencia y Cultura*. Año 4, núm. 4, 4 de noviembre de 2012, pp. 295-300.
- Reynoso Estrada, Sergio, *La Academia de San Carlos en el Segundo Imperio* [tesis], México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 326 p.
- Rosas Salas, Sergio Francisco, “Reseñas”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm, 45, enero-junio de 2013, pp. 153-159.
- Sáenz, Olga, “La enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1910-1920)”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, 2010, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 189-217
- Salgado Ruelas, Silvia, “De los orígenes de la Biblioteca de la Academia de San Carlos, México”, en *Gramática del ornamento: repertorios de los siglos XVIII y XIX*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, pp. 25-31.
- _____, “La Biblioteca de la Academia de San Carlos”, en *XII Jornadas Académicas 2011: compendio*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 196-210.

- _____, “La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México y su perfil bibliográfico”, en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 117-135.
- _____, “Libros a la mar. La biblioteca de la Academia de San Carlos”, en *Carlo di Borbone e la diffusione dello antichità*, Milán: Ministerio dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 2016, pp. 143-151.
- Sánchez Arreola, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 386 p.
- Santiago Silva, José de Santiago, “San Carlos y Lino Picaseño y Cuevas, su bibliotecario” en Silvia Salgado y Gisel Aguilar (eds.), *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: UNAM, 2015, pp. 37-63.
- Suárez Huerta, Ana María, “El Grand Tour: un viaje emprendido con la mirada de Ulises”, en *Isimu*, núm. 14-15, 2011-2012, pp. 253-279.
- Torre Villar, Ernesto de la, “El sistema bibliotecario mexicano y sus creadores”, en *Anuario de bibliotecología, archivología e informática*, época 3, año VII, 1978, pp. 11-32.
- Vázquez Ángeles, Jorge. “Las misiones de Manuel Tolsá”, en *Ménades y Meninas*, vol. II, época V, núm. 37, febrero 2017, pp. 43-43.

CAPÍTULO 4.

LA EXPOSICIÓN BIBLIOGRÁFICA «LA BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN MÉXICO», UN MEDIO DE DIFUSIÓN

Durante el último trimestre del año 2015 se montó la exposición intitulada «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México» en el área de exhibiciones temporales que está a un costado de la entrada principal del inmueble que alberga al IIB, a la BNM y a la HNM. La producción de la exposición tuvo como marco la realización del SIBASC. Evento en el que se presentaron los avances de las investigaciones realizadas hasta octubre de 2015 en torno al fondo bibliográfico procedente de la escuela de artes, cuya génesis proviene del período novohispano. En este evento académico también se abordaron diversos temas afines a la BASC, los cuales se centraron principalmente en la estrecha relación que guarda ésta con su semejante de San Fernando de Madrid.

La exposición de la BASC, del mismo modo que el Simposio, fue un evento organizado con el propósito principal de difundir los avances obtenidos durante el proyecto PAPIIT dedicado a organizar y a estudiar la colección bibliográfica y documental que se resguarda en el Fondo Reservado de la BNM. Por lo que su producción fue resultado, en buena medida, del trabajo llevado a cabo a lo largo de los tres años en los que se desarrolló el proyecto que estuvo coordinado por Silvia Salgado Ruelas, investigadora del IIB.

Así pues, la realización de la exposición de la BASC partió del interés por divulgar entre la comunidad de usuarios y visitantes de la Biblioteca y de la Hemeroteca nacionales de México, así como entre aquellos interesados en la historia, la trayectoria y la tradición de la academia novohispana; aspectos relevantes sobre el *corpus* bibliográfico que procede de la biblioteca de la Academia.

A continuación se presenta una descripción del proceso de producción y de los elementos constructivos por medio de los cuales se generó la exposición. Ello con el objetivo de brindar un panorama de las características que este tipo de eventos demandan al momento

de su realización, así como sobre la importancia de que las exposiciones bibliográficas sean percibidas dentro de las bibliotecas como actividades que presentan la posibilidad de dar visibilidad a los acervos que se resguardan en ellas y que, además, permiten generar vínculos entre los usuarios y las instituciones bibliotecarias, lo cual beneficia el flujo de comunicación entre ambos y contribuye a la identificación de las necesidades informativas que tiene la población que hace uso de los servicios de la biblioteca.

Asimismo, en los siguientes sub apartados se ofrece un registro sobre la manera en que se produjo la exposición desde su planeación hasta la recepción que ésta tuvo entre el público. También se describen distintos aspectos concernientes a los componentes de la exposición, es decir, elementos como la producción de los guiones, las características del área de exhibición, la distribución del trabajo entre los integrantes, la recepción de la exposición, entre otros.

A manera de preámbulo, se definen algunos aspectos enfocados a las exposiciones bibliográficas como un servicio de extensión bibliotecaria. Tema que resulta de gran relevancia dado que, si bien con el paso del tiempo se han incrementado la cantidad de bibliotecas o centros de documentación que hacen uso de este recurso de difusión para dar una mayor visibilidad a sus acervos, aún faltan estudios que revelen un panorama más amplio sobre los alcances que tiene este medio de divulgación dentro de las bibliotecas y cómo incide en la comunidad que acude a éstas.

De igual modo, se presenta una síntesis sobre la BNM y su labor en la difusión de la memoria bibliográfica, pues al ser la institución bibliotecaria encargada de resguardar el patrimonio bibliográfico nacional –entre el que se encuentra actualmente el Fondo de la BASC– resulta de gran relevancia distinguir que, entre las actividades que desarrolla para difundir lo que en ella se conserva, las exposiciones bibliográficas se han posicionado como uno de los mecanismos más eficaces para lograr dar visibilidad a sus colecciones, al tiempo que se procura la buena conservación de los materiales.

4.1. Las exposiciones bibliográficas, un servicio de extensión bibliotecaria

Se denomina servicios de extensión bibliotecaria a aquellas actividades de corte socio-cultural que las bibliotecas producen con el propósito de fomentar el encuentro entre los usuarios y los materiales que en ellas se conservan. La implementación de algunos de estos servicios²³⁸ responde a la necesidad de crear mecanismos que den a conocer los acervos que

²³⁸ Resulta preciso hacer una distinción en cuanto a los servicios de extensión bibliotecaria, los cuales pueden ser divididos, de forma general, en dos tipos: los que tienen al libro u otras obras de carácter documental como eje central de sus actividades, ejemplo de ello son las exposiciones, las presentaciones de libros y las conferencias; y por otra parte los que, al ampliar las temáticas y los contenidos, permiten diversificar las actividades más allá de los acervos o fondos que conserva la propia biblioteca, como es el caso de las proyecciones cinematográficas, las actividades musicales y las producciones teatrales. De modo que, si bien ambos tipos representan prácticas que no son obligatorias para el trabajo bibliotecario, la implementación de dichos proyectos, cuyos contenidos en

las bibliotecas tienen bajo su custodia para que los usuarios los identifiquen, y se interesen por ellos.²³⁹

Los servicios de extensión bibliotecaria, como su nombre lo indica, son actividades o medidas que trascienden a los servicios tradicionales de la biblioteca, es decir, que se extienden más allá de los límites convencionales del paradigma de la biblioteca.²⁴⁰ Por lo que, según el tipo de servicios de extensión, éste puede ser efectuado tanto dentro como fuera de las instalaciones de la biblioteca. Esta característica ha provocado que tales servicios sean uno de los medios que, además de dar difusión a los acervos bibliográficos, favorezcan la creación de vínculos entre la biblioteca y sus usuarios reales y potenciales.²⁴¹

En conjunto con lo anterior, los servicios de extensión, al tener entre sus premisas la de lograr que los usuarios se acerquen a los acervos, ofrecen la ventaja de aminorar ciertas restricciones que, en ocasiones, se presentan dentro de las bibliotecas. De tal modo que, los servicios de extensión, deben brindar a los usuarios, sin excepción,²⁴² la oportunidad de acercarse a los materiales documentales para que los conozcan, aprecien y valoren.²⁴³ Para lograr esto último, resulta fundamental que los servicios de extensión sean desarrollados a través de técnicas que manifiesten la relevancia de las obras que se difunden entre la comunidad.

Ante dicho panorama, las exposiciones bibliográficas, principalmente las de carácter temporal, se han posicionado dentro del ámbito bibliotecario como uno de los servicios de extensión más empleados para difundir las colecciones documentales. Ello se debe, en buena medida, a que las exposiciones «se muestran como uno de los mejores métodos: acercan el documento al ciudadano, le proporcionan información sobre sus valores, su trascendencia, [...] en suma, proporcionan un conocimiento que sólo puede redundar en aumento de interés

ocasiones van más allá de los de carácter únicamente bibliográficos, representan expresiones culturales que estimulan el acercamiento de la sociedad a la biblioteca y viceversa. Cfr. Marta Maria Gonçalves Bilreiro, *A difusão cultural no Arquivo Nacional e Arquivos distritais portugueses: exposições documentais (1990-2009)* [tesis], Portugal: Universidade de Évora, 2012, p. 22.

²³⁹ Cfr. Julio Neveleff, “Actividades de extensión en bibliotecas públicas”, en *Revista Argentina de Bibliotecología*, núm. 2, 1999, pp. 49-50.

²⁴⁰ En la actualidad, diversas instituciones bibliotecarias parecen preservar el paradigma de la biblioteca como un centro monolítico cuya única función es la de posibilitar la consulta de materiales documentales a los usuarios que asisten a sus instalaciones. No obstante, hay otras que, por el contrario, han adoptado una postura activa y dinámica que, de manera paulatina, ha generado que se amplíen sus servicios y se extiendan, ello con el objetivo de posicionar a la biblioteca como un centro que impulsa el intercambio cultural y el desarrollo educativo de la sociedad. Cfr. *Ibidem*, p.49; Mayco Ferreira Chaves, “Competências profissionais para atuação bibliotecária na área cultural”, en *Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina*, mayo-agosto de 2015, vol. 20, núm. 2, p. 269.

²⁴¹ Cfr. Lionel R. McColvin, *El servicio de extensión bibliotecaria en la biblioteca pública*, París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1950, p. 1.

²⁴² Los servicios de extensión bibliotecaria brindan la oportunidad de que todo tipo de usuario, sea o no profesionalizado, pueda acceder a documentos bibliográficos que, en ocasiones, por su mismo perfil no tendría oportunidad de hacerlo.

²⁴³ Cfr. Aurora Caballero Garrido, “La extensión bibliotecaria”, en Magan Wals, José Antonio, coord., *Tratado básico de biblioteconomía*, Madrid: Editorial Complutense, 2004, p. 321; José Luis Herrera Morillas, “La bibliotecas y las exposiciones virtuales: orientaciones para su diseño”, en *Scire*, volumen 11, número 1, enero-junio de 2005, p. 114.

por el documento y por su investigación»²⁴⁴. Así, es por medio de la difusión dada a las colecciones a través de las exposiciones que se procura incrementar la circulación y la consulta de los ejemplares del acervo, así como aumentar y mejorar la visibilidad de la biblioteca.²⁴⁵

Además de ser uno de los medios más propicios para la difusión de los acervos documentales, las exposiciones representan un recurso formativo puesto que proporcionan oportunidades de aprendizaje para quienes asisten a las bibliotecas. Otro aspecto es que las exposiciones ofrecen la ventaja de servir como un espacio de comunicación que favorece la divulgación de trabajos de investigación que tienen por objeto de estudio los materiales bibliográficos que se resguardan en las bibliotecas y que, de forma complementaria, enriquecen el conocimiento de los mismos. Conjuntamente, dicho medio expositivo, posibilita la celebración y difusión de eventos, por lo que sirve como un escenario idóneo para la conmemoración de acontecimientos que son relevantes para la institución o la comunidad a la que sirve la biblioteca.²⁴⁶

A pesar de las cualidades enunciadas sobre las exposiciones bibliográficas, existe una disyuntiva en torno a su viabilidad ya que se juzga poco adecuado que el libro, cuya principal función es la de ser consultado, sea empleado como un objeto de exhibición. Esta discusión en la que se suele conceder mayor preponderancia a la función utilitaria del libro que a la expositiva, revela el significado social que se le otorga al libro en tanto que éste es percibido como un sistema de comunicación que sólo es posible interpretar mediante la lectura de su contenido textual y por lo que, en algunas ocasiones, es relegado su valor como un producto cultural y de arte capaz de revelar aspectos relativos al contexto social e histórico del que procede.²⁴⁷

De igual forma, las exposiciones bibliográficas representan otro dilema en cuanto a que, de no tomarse las medidas adecuadas durante su producción y montaje, pueden implicar severos riesgos para la preservación y conservación de los documentos que en ellas se exhiben.²⁴⁸ Hay quien, debido a este aspecto, considera que las exposiciones son un recurso in-

²⁴⁴ Manuel José Pedraza Gracia, "Percepción museográfica de la biblioteca histórica o patrimonial: perspectivas y reflexiones en torno a los fondos y libros antiguos", en *El profesional de la información*, vol. 22, núm. 5, septiembre-octubre de 2013, p. 443.

²⁴⁵ Cfr. Roberto Ruiz Ferráez, *Diseño de exposiciones para bibliotecas* [tesis], México: El Colegio de México, 2012, p. 6.

²⁴⁶ Cfr. Roberto Ruiz Ferráez, *Diseño de exposiciones para bibliotecas* [tesis], México: El Colegio de México, 2012, pp. 12-15.

²⁴⁷ Cfr. Adriana, Gómez Llorente, *Proyecto de exposición sobre la polisemia del libro antiguo para la Biblioteca Nacional de México. Más allá de la lectura. Diferentes miradas a la Política Indiana de Juan de Solórzano Pereira, 1647* [tesis], México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2016, pp. 10-11.

²⁴⁸ El riesgo de deterioro de los libros es, justamente, uno de los aspectos que ha conducido a que sea fundamental la creación de grupos interdisciplinarios de trabajo que posibiliten la adecuada ejecución de los proyectos exposi-

viable si lo que se pretende es prolongar las buenas condiciones de los libros. Ante tal apreciación resulta preciso aclarar que los proyectos expositivos no necesariamente se contraponen a la correcta preservación de los documentos, por el contrario, las exposiciones pueden significar una oportunidad para examinar las condiciones de los mismos y, en caso de ser necesario, solicitar que se les realicen las intervenciones pertinentes para favorecer su estado de conservación.²⁴⁹

Las bibliotecas que han adoptado o que se plantean la posibilidad de adoptar entre sus tareas la producción de exposiciones, deben contemplar que tienen la obligación de garantizar las condiciones necesarias para exhibir de manera adecuada los documentos, es decir, que su exposición no implique el riesgo de que éstos sufran daño, deterioro o, en el peor de los casos, su pérdida. Por lo que, resulta primordial que las bibliotecas tomen las debidas precauciones en cuanto a las condiciones ambientales del área de exhibición, como son la iluminación,²⁵⁰ la humedad, la temperatura²⁵¹ y los agentes contaminantes; además de que deberán contar con un equipo de seguridad apropiado para evitar el hurto de los documentos.

A la par de lo anterior, es conveniente señalar que el tiempo máximo que las obras deben ser exhibidas es de tres meses y que, durante el período de exposición, se recomienda que las partes de los libros que se muestran sean cambiadas habitualmente. De manera particular, en el caso de aquellos materiales cuyo estado o características sean más frágiles o delicados, se recomienda la sustitución de los mismos por reproducciones facsimilares, ello con el objetivo de aminorar o evitar el impacto que pueda tener el ambiente en el estado de conservación de las obras.²⁵²

tivos. Es por ello que, durante la producción de la muestra, resulta imprescindible que los especialistas en conservación determinen, en la medida de lo posible, las prácticas y condiciones que han de aplicarse conforme a las características de los documentos y del área de exhibición.

²⁴⁹ Cfr. Amalia Sarría Ruedas, “La Biblioteca Nacional y las exposiciones bibliográficas”, en *Boletín de la ANABAD*, tomo 42, número 1, 1992, p. 212.

²⁵⁰ Debido a que la iluminación es uno de los aspectos que representan más riesgos para los documentos expuestos, se aconseja la aplicación de luz con bajo contenido UV, menor de 10 micorwatios/lumen, con una intensidad entre los 50 y 150 lux. Además, debe evitarse que la iluminación dé directamente a la vitrina, pues ello podría ocasionar que la temperatura de ésta aumente. De modo que, la iluminación debe ser indirecta y con lámparas fluorescentes con filtros anti UV. Cfr. María Marsá, *Difusión y conservación del libro antiguo: exposiciones de originales* [tesis], [s. l.]: [s. e.], 2008, p. [7].

²⁵¹ El área de exhibición debe brindar estabilidad tanto en la humedad relativa como en la temperatura del ambiente, ya que en caso contrario los materiales pueden sufrir daños irreversibles. De no haber un adecuado control de la humedad, el papel puede presentar una hidratación excesiva, lo que conlleva a que se reblandezca, se oxide o que exista una disolución de tintas, o insuficiente, ocasionando que se vuelva rígido y quebradizo. En conjunto con ello, los cambios bruscos o repentinos en la humedad y la temperatura, tienden a provocar la dilatación y contracción de los materiales, afectando a la estabilidad del soporte y de las tintas. Cfr. *Ibidem*, pp. [4-5].

²⁵² Cfr. *Directrices para préstamos a exposiciones*, [s. l.], IFLA, 2004, p. [2]; Lopes, Tamar de Carvalho R., *O livro raro exposto: questões de difusão e preservação* [trabalho de conclusão], Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014, p. 26.

Con base en lo descrito, es evidente que las exposiciones bibliográficas son una actividad de extensión bibliotecaria cuya producción precisa de un grupo de trabajo interdisciplinario, conformado por especialistas en diversas áreas como la museografía, las ciencias de la comunicación, el diseño, la conservación, la bibliotecología, entre otras; ello con el objetivo de ofrecer las condiciones pertinentes para la correcta presentación y, por ende, preservación de los documentos a exponer. Asimismo, debido a las características físicas de las exposiciones, éstas requieren de una mayor inversión de recursos tanto económicos como humanos, por lo que su fabricación implica que éstos sean apropiadamente organizados y distribuidos durante todas las fases que conlleva su producción.

En la actualidad las exposiciones bibliográficas representan una oportunidad para difundir los acervos, independientemente de que éstos se encuentren constituidos por obras modernas o antiguas. Además, las exposiciones son un medio viable si uno de los propósitos de la biblioteca es brindar a sus usuarios temáticas variadas que incentiven el acercamiento, así como la interacción entre ella y su comunidad, generando así una aproximación que impacte de manera positiva en el uso y estudio que se da a los documentos que se resguardan y conservan en la biblioteca.

4.2. La difusión del patrimonio bibliográfico en la BNM

La BNM tiene como principales tareas adquirir, conservar y facilitar el acceso a los documentos manuscritos e impresos que han sido producidos en el país o que, habiéndose publicado en el extranjero, se refieran a México. Asimismo, asume entre sus funciones la divulgación de la riqueza bibliográfica a través de catálogos, bibliografías, folletos, exposiciones, conferencias, páginas web, visitas guiadas y otros medios.

Si bien, la Biblioteca Nacional tiene el compromiso de preservar el patrimonio bibliográfico y documental del país, al mismo tiempo que debe posibilitar su consulta y generar mecanismos que den visibilidad a las obras que custodia, el cumplimiento de estas tareas resulta ser una labor compleja ya que se deben buscar y gestionar mecanismos que permitan que sean compatibles y que no se contrapongan entre sí.

En este sentido, las exposiciones dentro de la BNM, han sido un medio que ha permitido difundir sus colecciones documentales sin representar riesgos mayores en cuanto a la conservación y preservación de los materiales que en ellas se muestran. Es por tanto que, la BNM:

a pesar de ser una institución cultural que resguarda parte importante del patrimonio bibliográfico mexicano, tiene diferencias y similitudes con el funcionamiento de los museos. La catalogación y organización de sus fondos son parte del quehacer cotidiano, así como la preservación de sus colecciones a largo plazo. No obstante, en el rubro de difusión, inician las diferencias con la aproximación de los visitantes en el museo. Los libros en comparación con aquellos bienes que se resguardan en un museo, son objetos que aún hoy día cumplen la función sustancial para la que fueron creados originalmente,

su consulta. Pese a esto, el acceso físico de los materiales del Fondo Reservado es exclusivo para investigadores acreditados que reúnen los requisitos, por lo que la mayoría de los visitantes y usuarios desconocen la riqueza del patrimonio bibliográfico que se resguarda en esta sección de la Biblioteca.

253

Con base en lo anterior, es fundamental que la BNM al ser la encargada de preservar parte del patrimonio bibliográfico y documental del país, encuentre mecanismos viables que den visibilidad a dichos bienes patrimoniales para que la sociedad los conozca y, en la medida de lo posible, los valore. No obstante, si bien la complejidad de esta tarea radica justamente en que los libros y otro tipo de documentos tienen como principal función la de servir como objetos de consulta más que de apreciación, es importante entender que ambos aspectos no necesariamente están dissociados entre sí y que, por el contrario, pueden resultar complementarios.

De tal modo que para acrecentar el interés por los libros que se resguardan en la BNM y que éstos sean estudiados por especialistas en distintos ámbitos del conocimiento, resulta fundamental que se ofrezcan medios viables que los den a conocer entre la comunidad. Y que, además, este tipo de mecanismos también presente la ventaja de permitir que los ciudadanos que acuden a las instalaciones de la BNM puedan acercarse a las joyas bibliográficas y, a través de ello, vislumbren la riqueza de contenidos que han perdurado hasta nuestros días gracias a la misma labor que realiza la institución.

En tanto que la función de difundir los materiales bibliográficos que se conservan plantea dos propósitos generales, uno el de mostrar a los usuarios cuáles son los bienes impresos o manuscritos que son custodiados por la BNM y, otro, reflejar los objetivos de ésta, entre los que se encuentran: organizar los recursos documentales, formar colecciones, dar a conocer los resultados de investigación, implementar medidas de preservación y difundir las diversas colecciones que resguarda.

Así pues, las exposiciones realizadas con obras que son custodiadas por la BNM se han vuelto una tarea esencial en la proyección no sólo de los materiales patrimoniales, sino también de la labor de la Biblioteca como la entidad que tiene la responsabilidad de dar acceso a ellos a toda la población, cuidando en todo momento que éstos sean preservados de la forma más adecuada para las siguientes generaciones.

4.3. La exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México»

La exposición estuvo definida, como ya se ha mencionado anteriormente, por las condiciones del IIB de la UNAM, sobre todo por los lineamientos que el DDC ha establecido para la producción de las exhibiciones que se presentan dentro del recinto que comparte el IIB con la Biblioteca y la Hemeroteca nacionales de México.

²⁵³ Adriana Gómez Llorente, *op. cit.*, p. 22.

En este sentido, la muestra, en cuanto a la tipología definida en el capítulo dos de este trabajo, fue de carácter temporal, ya que fue planteada desde un inicio para tener una duración de un mes. De igual modo, en cuanto al tipo de colección incluida en la muestra, ésta se encontró constituida por objetos originales pues todos los libros expuestos, tanto manuscritos como impresos, son parte del fondo de la BASC. Y, aunque en un inicio se tenía contemplado que el manuscrito de Francisco Tresguerras fuera exhibido sólo por una semana para, posteriormente, sustituirlo por un ejemplar facsimilar, posteriormente se decidió que permaneciera expuesto durante todo el tiempo que estuviera montada la muestra.²⁵⁴

En cuanto al enfoque de la exposición, éste fue tradicional ya que por cuestiones de seguridad y conservación, no se permitió que los visitantes interactuaran con los materiales bibliográficos presentados. Por el contrario, el mobiliario del que dispone la BNM está diseñado para proteger a los libros mediante el uso de un capelo transparente que posibilita la apreciación de las obras únicamente a cierta distancia de ellas.

El motivo de ello es que, al ser objetos originales de valor patrimonial, la institución se ve en la necesidad de restringir su manipulación por parte del público en general. Además, al ser una exposición cuyos propósitos primarios fueron la difusión de la colección y la divulgación del proyecto y seminario BASC, lo que se buscó fue que la comunidad estudiantil y académica se interesara por la consulta de los libros para la generación de conocimiento a partir de su estudio, la cual se puede realizar en el Fondo Reservado de la BNM.

Tras lo dicho anteriormente, a continuación se abordan varios de los componentes esenciales que intervinieron en la producción de la exposición. Los factores que se abordan son los expresados a lo largo del segundo capítulo de este trabajo: el contenido, el espacio y los visitantes. A partir de éstos se busca describir cuáles fueron las características generales del proyecto.

4.3.1. Discurso expositivo

El discurso expositivo de la muestra fue preparado en dos guiones, uno curatorial²⁵⁵ y otro museográfico²⁵⁶. En el primero se presentaron las secciones que conformaron a la exposición y el contenido de cada una de ellas, es decir, que en él se incluyeron los textos de apoyo, la descripción de las piezas, el mobiliario y los mecanismos visuales correspondientes a cada rubro de la exposición. Dada la naturaleza del guion curatorial, éste fue producido por los

²⁵⁴ Se había planteado la sustitución del original por una reproducción, principalmente, por cuestiones de seguridad y de conservación. Sin embargo, se acordó que para solucionar este tipo de factores el manuscrito sería devuelto a la caja fuerte del Fondo Reservado cada viernes y se volvería a montar el lunes siguiente. Asimismo, para aminorar las repercusiones que pudiera tener su exhibición en términos de conservación, cada semana se cambiarían las páginas en las que estaría abierto.

²⁵⁵ Véase Anexo 1. Guion curatorial.

²⁵⁶ Véase Anexo 2. Guion museográfico.

integrantes del proyecto de la BASC ya que los temas que tuvieron que desarrollarse para su elaboración demandaron que, quienes los trabajaran, tuvieran un conocimiento previo acerca de ellos. De tal suerte que, la distribución de los temas se dio con base en el conocimiento o en el interés que cada integrante tuviera sobre los tópicos que se plantearon para la construcción narrativa de la muestra.

Para la composición del guion curatorial se analizaron las condiciones y características del área de exhibición, esto implicó la observación de aspectos específicos de las instalaciones: la ubicación del área dentro del inmueble, el sistema de iluminación, el tipo de mobiliario, la disposición de nichos, pilares y ventanales. Estos fueron algunos de los factores que intervinieron en el planteamiento del contenido y la distribución de éste a lo largo del espacio inmediato. Así pues, las características del área de exhibición resultaron determinantes para generar un discurso que fuera adecuado al espacio y a los recursos que se podían emplear. Por ejemplo, debido a que no es posible añadir paneles que permitan delimitar de manera física las secciones, tuvieron que ocuparse otro tipo de elementos como fueron los pendones, los cuales, si bien, sirvieron para dar señales visuales sobre la conformación temática de la muestra, no demarcaron un sistema de recorrido único.

El guion museográfico permitió ofrecer un esquema sobre las cuestiones técnicas de la exposición. Por tal motivo, a diferencia del curatorial, el guion museográfico fue producido por el equipo del Departamento de Difusión Cultural del IIB. Este recurso fue planteado con base en el esquema del guion curatorial y en él se presentaron, de manera técnica, los distintos elementos visuales y estructurales de la exposición.

En principio, Gisel Cosío, coordinadora del DDC, realizó una propuesta museográfica con base en el boceto del guion curatorial que se había desarrollado durante la planeación de la exposición. Posteriormente, cuando ya estuvo concluido el guion curatorial, Gisel proporcionó un guion museográfico detallado que contenía los distintos niveles de información tanto textual como visual y el empleo de pendones, vitrinas, imágenes, texto discursivo, títulos y subtítulos, libros y otros elementos que se incluirían en cada sección de la exposición. Todo ello definido con una estructura basada en la jerarquía de los módulos y en el empleo de colores para señalar: títulos y subtítulos en vinil, textos para pendón o muros impresos en plotter y títulos adentro de vitrinas. Además del guion museográfico, el DDC proporcionó un mapa del área de exhibición²⁵⁷ donde se presentó, a escala, la manera en que las vitrinas y otros elementos quedarían distribuidos en el espacio inmediato de la exposición.

Para el guion curatorial se emplearon tres de los cuatro niveles de información.

- Primer nivel. Títulos y subtítulos del área de exposición. Éstos se aplicaron al inicio de las mamparas y de los pendones, con ellos se señalaron el título de la exposición, así como los nombres de las secciones y subsecciones.

²⁵⁷ Véase Anexo 3. Área de exhibición.

- Segundo nivel. Textos introductorios y de descanso. Estuvieron presentes en la mampara de entrada donde se brindó una breve presentación sobre el tema de la exposición y sobre los módulos temáticos en los que ésta se encontraba distribuida. Su propósito fue el de proveer a los visitantes de un panorama general sobre la historia y la relevancia de la BASC y de los temas específicos que se abordaron sobre ella.
- Tercer nivel. Cédulas de objeto. Si bien no todos los materiales bibliográficos que se presentaron en la exposición estuvieron acompañados por una cédula que describiera aspectos que pudieran ser de interés para el espectador, sí se hizo una selección de algunos de ellos para acompañarlos con una descripción sucinta sobre sus características y particularidades. En ellas se resaltaron, principalmente, acontecimientos o sucesos sobre los libros y la relación de éstos con la BASC.

La exposición no ofreció un cuarto nivel de información debido a que no se presentaron textos complementarios que sirvieran de extensión documental a lo que se habían incluido en el aparato discursivo de la misma. Es decir que, al no haberse producido un catálogo, cédulas movibles o materiales de audio que brindaran mayor información a los visitantes interesados en conocer más sobre el tema, los elementos narrativos sólo alcanzaron esos tres niveles de información.

Para la elaboración de los textos presentados a lo largo de la exhibición, el DDC estableció los criterios que se emplean por el IIB para este tipo de actividades, entre ellos se sugirió el uso de un lenguaje claro en la redacción de los textos de descanso y que el contenido de éstos fuera claro y conciso. Mientras que, en cuanto a la extensión, se fijó el uso máximo de 1,500 caracteres para textos de descanso y un máximo de 500 caracteres para comentarios de cédulas.

Además, para la presentación del documento del guion curatorial, se indicó que la estructura de éste debía estar presentada jerárquicamente y contener los datos del título o subtítulo junto con el mobiliario o unidad de montaje, así como los textos definitivos que se imprimirían y montarían para la muestra, además de la distribución de los materiales bibliográficos de acuerdo con cada sección, siempre se señaló cuál mobiliario sería empleado para montarlos.

De modo que, el mensaje global de la exposición se construyó a partir de la fusión de ambos guiones. En este sentido resulta importante señalar que si bien los tres lenguajes —el textual, el icónico y el de los objetos— estuvieron presentes en ambos guiones, hubo una mayor y/o menor presencia de cada uno de ellos tanto en el guion curatorial como en el museográfico dependiendo del caso. Así pues, en cuanto al guion curatorial, éste se construyó, principalmente, a partir del lenguaje textual y el lenguaje de los objetos, pues en él estuvo incluido el aparato discursivo directo que habría de presentarse en los textos de apoyo y en las cédulas informativas, así como la descripción del *corpus* bibliográfico y documental

que sería exhibido. Mientras que en el guion museográfico se señaló, sobretodo, el lenguaje icónico que estaría integrado en distintas secciones de la exposición.

Al complementar el guion curatorial con el museográfico quedó definida la estructura discursiva y visual de la exposición, lo que, al momento de realizar el proceso de montaje de la exposición, permitió que la implementación de ambos en el área expositiva fuera más eficaz y más cercana a lo que se había planteado en los dos guiones.

Como ya se mencionó, para la producción de los discursos expositivos fue esencial identificar las características del área de exhibición. Es por ello que a continuación se presenta una breve valoración sobre varios aspectos enfocados a los espacios con los que cuenta la institución y que son empleados al momento de presentar exposiciones bibliográficas. Asimismo, se ofrece una descripción sobre las condiciones y las características del área donde fue montada la muestra para, después, abordar la manera en que se construyó el modelo de circulación planteado en el mensaje global de la exposición.

El espacio inmediato

El IIB, que comparte sus instalaciones con la BNM y la HNM, dispone de dos áreas de exhibición principales: la sala de exposiciones ubicada a un costado de la entrada principal del edificio y el espacio ubicado junto a la Sala Mexicana del Fondo Reservado. La primera se caracteriza por brindar un espacio que se ha acondicionado especialmente para albergar exposiciones, por lo que las condiciones que brinda para el montaje son apropiadas ya que posee un entorno lumínico favorable para la exhibición y apreciación de los libros u otros materiales documentales que en ella se exponen, además de que cuenta con elementos estructurales que ofrecen cierta flexibilidad en cuanto al acondicionamiento visual de las muestras. Esta área presenta la ventaja de que, al estar justamente a la entrada del edificio, es visible para todos los usuarios o visitantes que acuden a la Biblioteca, a la Hemeroteca o al Instituto de Investigaciones.

El área del Fondo Reservado es un espacio más reducido si se compara con el de la sala de exhibiciones. Esto genera que las exposiciones que en ella se montan no puedan ser muy extensas y que, al momento de planificarlas, sean más limitadas las posibilidades de hacer adaptaciones o variaciones en el tipo de recorrido o en la organización del mobiliario.

En contraste con la sala principal, el área del Fondo Reservado está ubicada en una zona limítrofe de la Biblioteca a la que no acceden todos los usuarios que ingresan al edificio.²⁵⁸

²⁵⁸ Un factor que incide directamente en que el espacio del Fondo Reservado de la BNM sea poco visitado por los usuarios de ésta es que, para consultar los materiales que en él se resguardan es necesario contar con credencial de usuario vigente. De modo que, si bien este espacio puede ser aprovechado para difundir temáticas que puedan resultar de interés para los visitantes, presenta condiciones menos favorables si se le compara con las de la Sala de exhibiciones que está junto a la entrada principal del edificio. Además de que, debido a que los usuarios que asisten a consultar los materiales que allí se resguardan necesitan tener vigente su credencial que los acredite

Cabe señalar que, desde hace algún tiempo, se han montado exposiciones en otras áreas del edificio, como es el caso de las presentadas en la sala de consulta que se encuentra en el primer piso de la HNM o en el puente que conecta a la Biblioteca con la Hemeroteca. Ello expresa que, durante la producción de las exposiciones se han buscado mecanismos para dar difusión a los documentos que se resguardan en ambas instituciones al ocupar espacios que, si bien no están específicamente destinados a la función expositiva, han sido adaptados en ciertas ocasiones para presentar a los usuarios las investigaciones u otras actividades académicas desarrolladas por el IIB o por otras instituciones afines a éste y con las que se mantienen trabajos en común.

El diseño museográfico de la exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México» estuvo definido, en gran medida, por las características de la Sala de exhibiciones, motivo por el que resulta prudente brindar una descripción sobre las condiciones que fueron determinantes al momento de elaborar el diseño museográfico. En este sentido, es importante considerar que el espacio, si bien ha sido adaptado para albergar exposiciones, no fue realizado desde un inicio para dar cabida a este tipo de proyectos. A continuación se brinda una semblanza sobre el proceso de acondicionamiento que ha tenido el área en la que fue montada la exposición de la Academia.

El espacio que hoy es empleado como Sala de exhibiciones de la BNM y HMN, hasta inicios de este siglo albergaba a la librería del Centro de Estudios sobre la Universidad (CESU), ahora Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE). No obstante, durante el período en el que Vicente Quirarte fungió como director del IIB, se tomó la determinación de adaptar dicha área para presentar en ella exposiciones que, hasta antes, se habían montado en el patio central del edificio.

Así pues, entre 1999 y 2003 que el IIB estuvo bajo la dirección de Vicente Quirarte, inició el acondicionamiento del área para que pudiera ser utilizada como Sala de exhibiciones. Para empezar, el piso que era de cerámica se revistió con duela de madera, la cual recibió un tratamiento especial para evitar plagas. El techo también fue intervenido, ya que en él se colocaron remaches con el objetivo de que en ellos se pudieran colgar las vitrinas que en ese momento se habían diseñado específicamente para tal espacio y de las que se ofrecerá una descripción detallada más adelante. Al colocar los remaches fue necesario taladrar el techo, lo cual provocó daños en éste que al tiempo fueron resanados y, posteriormente, se le añadieron carriles para que las lámparas instaladas en él tuvieran mayor movilidad y pudieran ser adaptadas de acuerdo con la ubicación de las vitrinas.

Como parte de los acondicionamientos también se mandó a fabricar mobiliario diseñado específicamente para la Sala de exhibiciones, tal fue el caso de las vitrinas que en un inicio eran colgantes pues estaban sujetadas al techo de la Sala y de ahí que se pusieran

como investigadores o prestadores de servicio social, por lo que, este aspecto restrictivo en el acceso al acervo del Fondo Reservado genera que disminuya el número de personas que acuden a dicho espacio del edificio y, por ende, esto afecta a la cantidad de espectadores que asisten a las exposiciones que se montan en el área.

remaches en él. Este aspecto, si bien resultó ser innovador en su momento, no fue del todo conveniente en términos prácticos ni para el proceso del montaje ni para la apreciación de las exposiciones. Ya que, por un lado, restringía la movilidad de las vitrinas y dificultaba la inserción de los materiales dentro de ellas. Y por otro, a los visitantes les resultaba incómodo acercarse a ver los materiales pues al rozar las vitrinas, éstas comenzaban a hacer el efecto de un péndulo, lo que dificultaba la observación de las obras expuestas.

Ante tales circunstancias, Gisel Cosío solicitó al museógrafo Mario Santillán que realizara el diseño de las patas que habrían de colocárseles posteriormente a todas las vitrinas, labor que fue desarrollada en conjunto con el equipo de carpintería del IIB. Actualmente las vitrinas mantienen las partes que se les añadieron en ese entonces y pueden ser catalogadas como vitrinas horizontales, pues dadas sus características permiten a los espectadores apreciar los objetos que en ellas se exponen desde todos sus ángulos y pueden ser colocadas tanto al centro del espacio o, bien, junto a alguna pared.

Cabe mencionar que, en cuanto a los capelos de acrílico que se utilizan para cubrir los documentos expuestos en las vitrinas, éstos requieren cuidados específicos pues, debido al tipo de material, tienden a rayarse o a romperse con facilidad. Por lo que, para su mantenimiento adecuado, se recomienda que se utilicen plumeros para eliminar el polvo que se acumula sobre su superficie o, bien, una franela de algodón bien exprimida, así como el uso de *sprays* especiales para acrílico.

El cambio en las vitrinas, además de haber dado más flexibilidad en la distribución, significó mejoras en el montaje y, por ende, una mayor seguridad tanto para los materiales como para los mismos visitantes. En cuanto a los capelos, se han ido reforzando paulatinamente y se les han añadido elementos de seguridad. Con el paso del tiempo algunos de los capelos se han roto y han sido reemplazados por otros completamente cerrados que ofrecen la ventaja de evitar el paso de polvo u otros elementos que puedan ser perjudiciales para los materiales documentales que se colocan en las vitrinas.

Aparte de las vitrinas, entre el mobiliario que se adquirió para la Sala de exhibiciones están los módulos denominados de San Ildefonso, nombre acuñado debido a que éstos fueron donados por dicho museo al IIB. Estos módulos conforman una sola pieza que no presenta cristales ni otro tipo de elemento que pueda servir para cubrir lo que en ellos se expone. Además, debido a sus grandes dimensiones, permanecen siempre en el mismo sitio. Entre el resto del mobiliario también está una mampara que comúnmente se emplea para presentar los textos de inicio de las exposiciones que se montan en el área.

A continuación se ofrece una tabla donde se señalan diversos datos sobre el mobiliario que se utilizó para la exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México». Como es posible apreciar, tras la descripción anterior, tanto las vitrinas, como los módulos y la mampara de entrada, son parte del mobiliario que el DDC del IIB suele utilizar habitualmente para las exposiciones que produce, esto implica que durante la organización y la producción de las exhibiciones, el discurso expositivo está sujeto a los recursos de la institución.

Mampara, vitrinas y módulos				
Tipo	Cantidad	Medidas (alto/largo x ancho)	Medida de ca- pelo	Ubicación
Mampara	1	2.26 m x 1.85 m	Sin capelo	Al inicio
Vitrinas chicas	9	90 cm x 90 cm	30 cm	Centro
Vitrina chica	1	89 cm x 80 cm	20 cm	Centro
Vitrina mediana	1	219 cm x 59 cm	21 cm	Nicho 2
Vitrina grande	1	195.5 x 98 cm	21 cm	Nicho 1
Vitrinas grandes	2	199 cm x 98 cm	21 cm	Centro, nichos 3 y 4
Módulos de San Il- defonso	1	160 cm x 120 34 cm x 120 cm	No tiene	Pared norte de la Sala

En cuanto a la iluminación, el espacio expositivo dispone de luz natural y artificial. Dadas las características del inmueble, hacia el lado oeste de la Sala de exhibiciones hay una hilera de ventanales que permiten la entrada de luz natural. Este aspecto resulta poco favorable, ya que hay un momento durante el día en el que los rayos del sol dan directamente en una parte del área, lo cual es un factor que puede perjudicar a los materiales si es que éstos se encuentran expuestos justamente en dicha zona. No obstante, con el propósito de mitigar tal efecto negativo, para la exposición se propuso que los ventanales fueran recubiertos con fotografías de la Academia, pues con ello se podían cumplir dos funciones: impedir la afectación de los materiales debido a la luz directa de los rayos del sol y ofrecer material gráfico que diera a conocer las distintas sedes por las que ha transitado la BASC.²⁵⁹ La parte positiva de que el recinto permita la luz natural en el área de exposiciones es que se generan cambios en el transcurso del día, lo cual ofrece dinamismo en el ambiente.

Mientras que, en el caso de la iluminación artificial que se ocupó en la Sala durante el tiempo en que estuvo montada la exposición de la Biblioteca de la Academia, se emplearon lámparas colocadas en los carriles que se encuentran sujetos al techo. Las bombillas que se emplearon fueron de la marca *Philips essential* cuya potencia era de 50 W, con un voltaje de 12 V, una temperatura de color amarillo 6,500 K y un flujo lumínico de 1,600 lm. Si bien ese es el tipo de iluminación que se instaló en la mayor parte del área expositiva, en el caso de los nichos se ocupó otro tipo de bombillas, las cuales tenían una potencia de 50

²⁵⁹ Véase Anexo 4. Gráficos.

W y un voltaje de 100-127 V, una temperatura de color blanco frío y con un equivalente de 6,500 K, mientras que su flujo lumínico fue de 250 lm. Se seleccionó este tipo de iluminación debido a que no transmite grandes cantidades de calor, ni rebasa las normas de intensidad lumínica, por lo que responde favorablemente a las medidas²⁶⁰ de conservación dictaminadas para que los materiales bibliográficos no sean afectados de manera drástica durante su larga exposición al momento de estar montados.

Para la exposición se eligió una paleta de colores conformada por dos tonos: amarillo y blanco, los cuales se aplicaron únicamente en las paredes que dan al costado sur del edificio.²⁶¹ Se optó por el uso de ambos colores porque brindan un efecto visual de mayor luminosidad y amplitud al espacio.

En torno al control de la temperatura y humedad de la Sala de exhibiciones, es prudente mencionar que, durante el período en que se desarrolló la exposición, se solicitó asesoría al Departamento de Conservación y Restauración para que se encargaran de verificar que las condiciones de la sala fueran las adecuadas para mantener en exhibición los libros. Asimismo, en cuanto a las medidas de seguridad que el IIB se encargó de implementar para la muestra de la BASC, la sala cuenta con una cámara de videovigilancia que sirve para registrar lo que sucede en ella y, sumado a ello, al estar junto a la entrada principal del edificio, los vigilantes de dicha área se encargaron de prevenir algún incidente que pudieran ocasionar los visitantes. Además, en el caso específico del manuscrito de Eduardo Tregueras que se conserva en la caja fuerte del Fondo Reservado de la BNM, esta obra fue retirada cada viernes para guardarse bajo llave y, al lunes siguiente, ser montado nuevamente en la vitrina correspondiente.

Las condiciones que presentaba la Sala de exhibiciones en el 2015 eran, en general, adecuadas para el montaje de exposiciones documentales. Este espacio, ubicado a un costado de la entrada principal del inmueble, beneficia a las muestras que en ella se presentan debido a que está en una zona completamente visible para los usuarios o visitantes que ingresan al edificio. Además, gracias a las adecuaciones e implementaciones que se han hecho en ella desde que comenzó a ser utilizada para exhibiciones, se ha procurado que haya una mejora en las condiciones expositivas que brinda el espacio.

Modelo de circulación

²⁶⁰ De acuerdo con las medidas de conservación mencionados durante el segundo capítulo de este trabajo, los criterios adoptados por el DDC del IIB resultaron adecuados para la correcta exposición de los materiales que se montaron.

²⁶¹ Debido a que, por disposición de Patrimonio Universitario, no está permitido pintar las zonas del edificio que carecen de algún material de recubrimiento, no es posible pintar el techo, los pilares y la mayor parte de las paredes de la Sala de exhibición. De tal modo que, el diseño museográfico tuvo que ser adaptado en la medida de lo posible a las condiciones del espacio.

Tras haber brindado un panorama sobre las condiciones y las características del espacio, es apropiado señalar cuál fue su distribución y cuál fue el recorrido planteado dentro del discurso narrativo de la muestra «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México». Si bien parte de la exposición estuvo planteada en un sentido cronológico, otra parte de ella también estuvo definida por una secuencia temática, esto último significó que la muestra careció de un recorrido que el espectador tuviera que seguir de manera lineal. Esto se debió, en buena medida, a que las secciones que se presentaron —sin contar las dos primeras— podían ser visualizadas en el orden que el visitante deseara pues no estaban planteadas secuencialmente.

Así pues, si bien la exposición dio inicio con la mampara de entrada y se colocaron cerca de ella los pendones y vitrinas correspondientes al contexto histórico y al Fondo de origen de la BASC, después de estas secciones, el espectador podía hacer un recorrido libre ya que las secciones temáticas no presentaban continuidad, sólo al final de la exposición, se dedicó un espacio entre los nichos para reproducir un vídeo en el que se mostraban distintos materiales bibliográficos que forman parte del Fondo de la Academia de San Carlos y, junto a él, se presentaron las portadas de diversos estudios enfocados a la historia y recuperación documental de la Academia de San Carlos.

En torno al recorrido planteado para la exposición, se debe considerar que debido a las condiciones del área y a los recursos con los que cuenta ésta, el trabajo realizado por el DDC en coordinación con el equipo del proyecto BASC, buscó realizar las implementaciones posibles y necesarias que permitieran al espectador intuir cuál era el discurso narrativo y que, a partir de ellas, el recorrido que hiciera respondiera más a sus intereses que a un esquema inflexible en el que no se diera oportunidad de apreciar la exposición desde distintos ángulos y con múltiples variantes.

4.3.2. Proceso de producción

La realización de la exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México» se desarrolló conforme a las disposiciones generales establecidas por el IIB. De manera general, se pueden distinguir tres etapas esenciales aplicadas durante el proceso productivo: planeación, desarrollo y montaje. A continuación, se presenta un análisis descriptivo de las fases mediante las cuales se concibió e implementó la exposición, el cual tiene como fundamento principal los modelos presentados por Andrés Gutiérrez Usillos y Edith Alonso.

El proyecto expositivo comenzó de manera formal cuando Silvia Salgado registró la propuesta del SIBASC en la convocatoria que el DDC abre para los investigadores del IIB al término de cada año.²⁶² Dicha propuesta incluía la producción de una exposición bibliográfica centrada en el FASC que se conserva actualmente en el Fondo Reservado de la BNM.

Tras haber sido presentada y aprobada la propuesta del SIBASC, Silvia Salgado junto con el DDC, especialmente con Gisel Cosío quien es coordinadora del mismo, comenzaron a trabajar en la generación del proyecto expositivo. Desde el inicio se estableció que, de acuerdo con los lineamientos del IIB,²⁶³ la exposición sería de carácter temporal. Esta determinación, que resulta una generalidad para las exposiciones que el instituto desarrolla, se basó en las convenciones dispuestas por el DDC, en las que se establece que los proyectos de divulgación deben ser de corta duración debido a que los espacios empleados son de uso común y, por ende, están pensados para dar cabida a los productos desarrollados por los académicos e investigadores que integran al instituto.

De igual modo, la naturaleza de los objetos a exponer es uno de los factores que genera que dentro de los parámetros del IIB se establezca que las exposiciones bibliográficas realizadas por éste deben ser temporales. Ello se debe en principio a que, los libros u otro tipo de documentos, al ser sensibles a la luz y a los cambios de temperatura, son propensos a deteriorarse si se encuentran en exhibición durante largos períodos de tiempo. Asimismo, la estructura física de estos objetos, principalmente la de los libros, —a diferencia de otro tipo de piezas museables como pinturas o esculturas— no ha sido diseñada para estar expuesta de forma permanente, sobre todo si son colocados en ciertas posiciones que con el paso del tiempo pueden resultar perjudiciales para su composición material. Sumado a lo anterior, no se debe dejar de lado que el propósito fundamental de los libros y demás documentos es que

²⁶² Durante los últimos meses de cada año, los investigadores del IIB deben entregar al DDC un programa de actividades donde pueden incluir un formato especial para eventos culturales que proponen realizar dentro de las instalaciones de la institución. Posteriormente, los programas recibidos en el DDC son evaluados por el Consejo Interno del IIB, quien es el órgano encargado de aprobar las actividades que se desarrollarán al año siguiente.

²⁶³ Dado que el DDC del IIB es quien se encarga de desarrollar y producir el aspecto museográfico de la mayor parte de las exhibiciones presentadas con los fondos de la BNM y la HNM, ha desarrollado sus propios lineamientos con base en las características del inmueble y de los materiales documentales que resguardan en ambas instituciones.

sean leídos y estudiados, por lo que resulta necesario que su exhibición sea durante breve tiempo para que puedan ser devueltos al fondo correspondiente y estar a disposición de los usuarios.

Así pues, se determinó que el tiempo de duración de la muestra sería de un mes. Esta decisión, además de atenerse a los parámetros institucionales entre sus principales bases, se tomó debido a un aspecto un tanto circunstancial ya que se planeó que la muestra fuera inaugurada el 19 de octubre del 2015, es decir, prácticamente un mes antes del inicio del período vacacional. Dicho aspecto generó que se optara por realizar el desmontaje antes de que terminara el período administrativo con el propósito de dar tiempo a que se reacomodara el mobiliario del área de exhibición y que se reorganizaran los libros al Fondo Reservado.

La producción de la muestra expositiva centrada en el fondo de la BASC tenía entre sus propósitos mostrar los avances y resultados obtenidos a lo largo del proyecto que estuvo dedicado a revisar, catalogar y estudiar dicho fondo.²⁶⁴ En este sentido y de acuerdo con Silvia Salgado, coordinadora de la exposición, presentar la exhibición implicaba invitar «a conocer lo que se ha hecho, sin que se tenga que adquirir o consultar un libro. La gente acude y ve la materia de trabajo y la manera como se ha analizado y sintetizado la información.»²⁶⁵ Sumado a ello, la exhibición tenía la intención de dar visibilidad al acervo bibliográfico de la Academia, además de facilitar el acercamiento a algunos de los materiales que integran al fondo ya que, antes de realizar la exposición, la mayor parte de los usuarios difícilmente habían tenido acceso a la colección,²⁶⁶ por lo que el proyecto tenía la intención de presentar al público parte del contenido y del continente de lo que se conserva de la BASC.

El proceso de producción de la muestra se planteó de acuerdo con los lineamientos de trabajo que el Departamento de Difusión Cultural del IIB establece para todas las exposiciones que se presentan en sus instalaciones. Dichos lineamientos son los siguientes:

1. El investigador o académico encargado de la coordinación de la exposición la debe entregar al DDC el guion curatorial de la exposición, el cual tiene que incluir los objetivos de la exposición, las secciones o núcleos temáticos, los textos introductorios y de descanso, las cédulas de sala, la lista de libros a exhibir, así como las cédulas bibliográficas y comentadas.

²⁶⁴ El proyecto PAPIIT estuvo conformado por un grupo de trabajo multidisciplinario debido a la necesidad de atender necesidades en distintas áreas. Por lo que, en él participaron tanto especialistas como estudiantes en informática, diseño, historia del arte y bibliotecología. Cfr. Cuestionario aplicado a Silvia Salgado en junio de 2015.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Debido a las restricciones que existen para la consulta de los materiales que integran el Fondo Reservado de la BNM, no todos los usuarios de ésta cumplen con los requerimientos para obtener la credencial necesaria para poder acceder a sus materiales. De ahí que, la exposición de libros u otros documentos que se resguardan en el Fondo Reservado represente una oportunidad para que los usuarios y visitantes de la BNM puedan acercarse a obras que se conservan dentro del mismo.

2. El Departamento de Difusión Cultural tendría que realizar el guion técnico-museográfico que sería presentado al investigador, quien lo revisaría y señalaría los ajustes que considerara pertinentes.
3. Tras haber realizado la revisión en conjunto de ambos guiones —el propuesto por el académico y el del DDC— son señaladas las modificaciones necesarias en éstos y se establece un plazo de entrega. Asimismo, se detallan los aspectos relacionados con la preparación de los materiales de la exposición, es decir, la elaboración del diseño del cartel, la elección de los colores, el tipo de telas de las vitrinas, el tono de la pintura del espacio, el diseño de las cédulas y de los textos, la elección de las imágenes y la distribución de todos los elementos anteriores dentro del espacio destinado a albergar la muestra.
4. Ya con el diseño del cartel y su posterior aprobación, comienza a ser difundido el evento a través de diversos medios, ya sean impresos o digitales.
5. Al tener las últimas versiones del guion curatorial y del museográfico, así como tras haber sido aprobados los diseños de las cédulas, mamparas e imágenes, son distribuidas las tareas a las áreas especializadas para que el diseño museográfico y la organización de las secciones temáticas sean implementados.
6. Con la conclusión del proceso realizado por las áreas especializadas, se inicia el montaje de la muestra.

Desde un inicio y de acuerdo con los lineamientos anteriormente enunciados, Gisel Cosío solicitó a la coordinadora del proyecto que formulara el guion curatorial. Conforme se avanzó en su elaboración, se organizó una reunión de trabajo entre Gisel Cosío y los integrantes del proyecto BASC. En esta primera reunión se presentó una propuesta general de cómo estarían integradas las secciones de la exposición, las cuales se presentan a continuación:

1. Introducción
2. Fondo Jerónimo Antonio Gil y Westmorland
3. Sistema de organización de la BASC
4. Encuadernaciones
5. Manuscrito de Eduardo Tresguerras
6. Estudios referentes a la BASC (s. XIX-XX)

Con base en este bosquejo inicial de las secciones, Gisel Cosío compartió con el equipo de trabajo de la BASC una explicación sobre las características del espacio y el mobiliario que se emplearía para montar la exposición. A partir de ello fue posible tomar determinaciones en conjunto sobre el desarrollo del guion curatorial. De modo que, durante esta reunión se dispuso que:

- En el texto introductorio debían especificarse las secciones que se presentarían a lo largo de la exposición.
- Cada sección debía llevar un texto explicativo.
- Las fichas catalográficas debían contener un máximo de 2,500 caracteres.
- Las imágenes presentadas debían estar acompañadas por una ficha descriptiva.
- Como parte del guion curatorial debía entregarse un guion técnico en el que se explicara el orden de las secciones, se señalaran los títulos de éstas y se presentarían los textos de descanso y de cédulas, así como la lista de libros y la ubicación de éstos en cada sección.

Después de la primera reunión entre ambos equipos de trabajo y todavía en la etapa de realización del guion curatorial, se concretó otra reunión en la Sala de exposiciones de la BNM. A ella asistieron Silvia Salgado, Gisel Cosío, Mario Santillán y Gisel Aguilar, quienes formaban parte del equipo de trabajo de la BASC. El propósito esencial de esta segunda reunión fue recorrer el área destinada a albergar la exposición para visualizar el espacio, definir aspectos puntuales de la distribución de las secciones y para acordar cuál sería la organización espacial del mobiliario. Por lo que, durante ella se estableció que:

- Los diseños presentados en los módulos de San Ildefonso deberían mantener una homogeneidad en cuanto a su composición visual. En ellos se estarían presentados diversos gráficos sobre la organización de la BASC, sobre los estantes temáticos que conforman la colección y se representarían algunas portadas de libros.
- Al centro del espacio se distribuirían distintas secciones establecidas por temáticas bibliográficas y se determinó como distinción general el apartado de “Joyas de la BASC” y el de “Encuadernaciones”
- Se propuso montar en los ventanales una línea del tiempo que contendría los sucesos más representativos de la historia de la Academia.
- Los nichos se ocuparían para presentar estudios modernos centrados en la historia de la Academia de San Carlos y su colección bibliográfica. Así como para instalar una proyección sobre los avances del proyecto BASC.
- Se estableció que el color de las telas empleadas como pendones serían de color blanco y amarillo.

Junto con las decisiones tomadas a lo largo de la primera reunión, también se acordaron los documentos que el equipo de la BASC debería entregar al DDC para continuar con la producción de la exposición. Así pues, el equipo se comprometió a entregar la lista de libros que habrían de exponerse, los textos de cada sección y subsección, así como la forma definitiva en que estarían distribuidas las vitrinas.

Posteriormente se convocó únicamente a los integrantes del proyecto de la BASC para una reunión en la sala de exposiciones. Tal convocatoria tuvo el propósito de comunicar a todo el equipo de la BASC, las determinaciones que se habían tomado en la reunión previa, además de atender las sugerencias y observaciones que pudieran surgir al momento de explicar los avances que se habían determinado anteriormente. Asimismo, fue durante esta etapa de la planeación que se solicitó a los integrantes que realizaran una selección de libros que pudieran ser expuestos.

En el segundo encuentro concretado entre el DDC y el equipo BASC se plantearon los avances y cambios realizados al guion curatorial, entre los cuales estuvo el establecimiento de una sección dedicada al Fondo de origen de la Biblioteca de la Academia que estaría integrada por una vitrina que mostrara los libros de Jerónimo Antonio Gil y otra a la embarcación del Westmorland. A la par, se confirmó que en la tercera sección se expusieran los gráficos para mostrar las características del perfil bibliográfico de la Biblioteca y que, gran parte de los datos presentados en dicha sección serían tomados de los avances obtenidos en el proyecto de la BASC, por lo que, en este sentido, parte del contenido producido expresamente para la exposición sería de carácter inédito. Cabe señalar que, en dicha reunión también se definió de manera puntual que el principal objetivo de la exposición era, justamente, mostrar el trabajo que se estaba realizando en el proyecto, cuáles eran los avances del mismo y la relevancia de que el fondo de San Carlos sea organizado, estudiado y difundido.

A manera de recapitulación se puede decir que, hasta la cuarta reunión del proyecto, se habían establecido tanto los objetivos como el público meta de la exposición, se tenía designado el espacio, se habían confirmado los recursos materiales que se emplearían para producir la muestra y se había organizado un equipo de trabajo interdisciplinario conformado por los integrantes del proyecto de la BASC y por los colaboradores del DDC del Instituto.

Hasta este lapso de la producción y con base en lo señalado por Edith Alonso sobre las facetas del desarrollo productivo,²⁶⁷ se habían alcanzado cuatro de los cinco aspectos esenciales que deben estar presentes durante la generación del proyecto: el establecimiento del objetivo, la aprobación del espacio, la identificación del público destinatario, la designación de recursos tanto humanos como materiales y la selección de las piezas que integrarían la muestra. Este último era el único aspecto que faltaba por desarrollarse durante esta etapa, de acuerdo con lo mencionado por Edith Alonso. Asimismo, durante el trabajo desarrollado hasta la cuarta reunión, ya se había establecido un esquema general para la distribución de trabajo y se habían establecido fechas de entrega entre los dos grupos que participaron en el proyecto expositivo.

Posteriormente se realizó otra reunión que tuvo por objeto acordar diversos aspectos enfocados al diseño. Durante ella se formuló que el concepto base de la exposición podría partir de elementos característicos de la biblioteca como son los estantes y las marcas de

²⁶⁷ Cfr. Norma Edith Alonso Hernández, *op. cit.*, pp. 76-84.

propiedad de los libros, es decir, sellos, *ex libris* y *super libris*. A la par, también se estableció que en la tercera sección se presentarían infografías cuyo contenido principal serían cifras obtenidas por medio del trabajo realizado en el proyecto, de tal modo que en ella se presentarían datos sobre la colección, principalmente cantidades que se tenían registradas de los idiomas, países, temas y fechas de producción de los libros. Mientras que se optó por montar, en el área de ventanales, fotografías en tamaño tabloide que mostraran algunas de las sedes que han albergado a la Biblioteca de la Academia.

Durante el transcurso del proceso de planeación del proyecto se elaboró un boceto del discurso conceptual y museográfico que integraría la exposición, ello se realizó en todo momento bajo un esquema de trabajo que se definió desde el inicio, ya que a partir de las reuniones entre ambos equipos, se delimitó de qué manera se distribuirían las actividades. Aunque, de manera particular, en el caso del proyecto BASC, si bien fue la doctora Silvia Salgado quien coordinó la distribución de actividades, éstas se desarrollaron bajo el criterio de que quienes estuvieran interesados en alguna actividad en particular, podrían colaborar en su producción o realización. De tal modo que se estableció un ambiente de trabajo en el que se armaron pequeños grupos donde los integrantes podían ser personas especializadas en ese ámbito o integrantes que, aún sin gran conocimiento sobre los temas, presentaban un interés particular por él.

Así, se tomó la decisión de que la elaboración de los contenidos de las cédulas informativas quedaría a cargo de los integrantes del proyecto y se distribuiría según el interés o los conocimientos en torno a los temas, de tal forma que, cada uno de los colaboradores podría elegir qué contenido desarrollaría para la exposición. Tal aspecto resultó ser fundamental en cuanto a la organización de recursos humanos y la distribución del trabajo de acuerdo con las aptitudes e intereses de quienes participaron en la realización del guion curatorial. En este mismo contexto, la selección de los libros se realizó de manera similar pues al tener el guion curatorial, en el que ya estaban enmarcados los temas a desarrollar a lo largo de la muestra, se optó por solicitar al equipo del proyecto que cada integrante que realizara una propuesta de libros que, según su percepción, resultaran significativos y representativos del *corpus* de la BASC.

Para la selección de libros, se estableció previamente un conjunto de criterios sobre algunas de las características que de preferencia debían tener los libros a exponer:

- Que su estado de conservación fuera el adecuado para ser expuesto
- Que la estructura del libro presentara buena apertura si habría de exponerse abierto
- Que la elección del libro estuviera determinada por ser de los más antiguos, ser vistoso, haber sido escrito por algún profesor de la Academia de San Carlos, pertenecer al Fondo de origen, contener grabados de gran calidad, haber formado parte de la biblioteca de algún personaje relevante para la Academia y por la calidad de su encuadernación.

Se solicitó, además, que cada libro propuesto debía estar acompañado por un comentario en el que se explicara cuáles eran motivos para que debiera ser presentado en la exposición. Asimismo, se determinó que el número máximo de libros a exponer sería de 50, esto como consecuencia de la cantidad de vitrinas disponibles para la muestra. Aunque, tal cantidad resultaba relativa debido a que el tamaño de los materiales que integran a la BASC es muy variable y, además, el espacio ocupado por cada libro dentro de la vitrina dependería en gran medida de si se presentaba abierto o cerrado.

Por otra parte, a continuación se describen algunos de los materiales empleados para la producción de la muestra de La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México:

- Mamparas: se utilizó papel *photoglossy* para la impresión de motivos, así como micas de doble cara para el pegado, rollo de vinil de tono vino para el título y texto de presentación.
- Cédulas: hojas de opalina blanca e impresión en *lasser*
- Gráficos de los módulos de San Ildefonso: rollos de papel *photoglossy*, impresión en plotter de inyección, mampara foamboard, micas doble cara y cinta doble cara
- Pendones: papel *photoglossy* para impresión, mampara *foambard*, micas doble cara para pegado y cinta doble cara
- Soporte de libros: hubo variedad de materiales como acrílico, mampara *foamboard*, cartón y cojines de tela
- Fotografías de ventanales: rollo de papel *photoglossy*, impresión en plotter de inyección y doble cara delgado para montaje

Los datos anteriores tienen por objeto dar opciones en cuanto a los materiales que han sido empleados por el DDC, los cuales tras una serie de experiencias en cuanto a la producción de exposiciones se han ido modificando o adoptando de acuerdo con los resultados que se han obtenido en cada muestra. Por lo que, los enunciados son materiales que fueron utilizados para la muestra debido a que ofrecen resultados satisfactorios al momento de montar una exhibición temporal enfocada en los libros.

Tras haber brindado un panorama sobre cómo fue que se desarrolló la producción de la exposición La BASC, se presenta un esquema donde se condensan las distintas etapas que se pueden distinguir de acuerdo con lo descrito antes.

4.3.3. Proceso de distribución y organización del trabajo

Durante la sexta reunión que hubo entre el equipo BASC y el equipo de DDC, se acordaron diversos aspectos enfocados principalmente a la disposición de los elementos que conformarían a la exposición, así como en lo que respecta a la distribución de trabajo y tiempos de entrega. Así pues, en ella se definió que:

- Los pendones serían distribuidos a lo largo del espacio expositivo de manera que no cortaran la visibilidad del mismo.
- El equipo de la BASC se encargaría de realizar el trámite para digitalizar las portadas que se mostrarían en la última sección de la exposición, así como realizar su respectiva digitalización.
- El equipo BASC elaboraría un listado de los libros propuestos, el cual pasaría un proceso de revisión en el que se haría una selección depurada para que, con base en ella, se ejecutara un ejercicio de pre montaje que serviría para determinar cómo estarían organizados los libros dentro de su vitrina correspondiente. Tras dicho ejercicio, se tendría la lista definitiva de libros, la cual sería entregada al equipo de DDC, quienes se encargarían de solicitarlos al Jefe del Fondo Reservado.

Sobre las actividades acordadas y programadas durante la sexta sesión destaca particularmente la del pre montaje, ya que a partir de ella se determinó una distribución específica de los materiales en las vitrinas, lo cual hizo más eficiente la organización de la exposición al momento del montaje ya en sala. Este método consistió en simular la colocación de cada uno de los libros en la vitrina correspondiente según el guion curatorial. De manera que de acuerdo con las medidas tomadas del mobiliario, se acomodaron los materiales junto con las cédulas explicativas y las fichas bibliográficas para determinar cuál sería la mejor forma de distribución.

Para desarrollar esta labor fue preciso que ya estuviera hecha la selección final de los libros a exponer y que estuviera definida la manera en que estaría dispuesto el contenido del guion curatorial a lo largo del espacio expositivo, es decir, qué vitrinas se emplearían para cada sección y las características físicas de ellas. Cabe mencionar que, esta actividad fue sugerida por Adriana Gómez Llorente, jefa del Departamento de Conservación y Restauración de la BNM, quien ha curado exposiciones para el IIB e identifica el proceso bajo el que se rigen este tipo de eventos.

Por otro lado, con base en lo dicho por Gutiérrez Usillos, dentro de lo resuelto en la sexta reunión, hubo cuestiones enfocadas a la distribución y organización del trabajo, lo cual corresponde a lo que podría identificarse como el inicio de la fase de ejecución o implementación, pues justo en este punto comenzaron a tomarse determinaciones en torno a las solicitudes de préstamo, así como a proyectarse aspectos más concretos sobre la preparación del montaje.

En tanto que ya en la séptima reunión, que tuvo por objeto examinar el espacio en compañía del museógrafo Mario Santillán, se corroboró que el texto de presentación que estaría dispuesto en la mampara de entrada no presentara errores sintácticos, ortográficos ni de algún otro tipo, se revisó que la iluminación estuviera dispuesta de manera que diera buena visibilidad a las vitrinas. Asimismo, se hizo un recorrido por el área para verificar la

posición de los pendones y se hizo la selección final de los colores de los pendones, que fueron rojos y color hueso. Durante esta reunión se tomaron las medidas exactas del área de las vitrinas donde se colocarían los libros, esto justamente para poder realizar, posteriormente, la actividad del pre montaje en un salón a parte de la sala de exhibición. Además de que se registraron los soportes para cédula y para piso, principalmente para verificar que hubiera los suficientes para el contenido dispuesto en el guion curatorial.

4.3.4. Proceso de montaje

Ya que se estableció la distribución definitiva del mobiliario y de los elementos que se añadirían al espacio expositivo como los pendones y la mampara, el equipo de montaje del DDC se encargó de colocar cada uno de ellos en su sitio. De manera que, con estas adecuaciones comenzó el proceso de instalación.

En la octava reunión se revisaron los libros propuestos para que después, con base en lo seleccionado, pudiera llevarse a cabo el premontaje. A lo largo de ella se señalaron las características, la relevancia de cada libro y se indicó por qué sería importante incluirlo en la muestra. También se identificaron las condiciones de conservación de los materiales con el propósito de saber si era apropiado exponerlos. En este sentido, se acordó que no se incluirían libros cuya encuadernación estuviera dañada o presentaran fracturas en el cuerpo del libro. Cabe mencionar que, para esta reunión se solicitó a Adriana Gómez Llorente que hiciera una evaluación de los libros seleccionados para verificar si era apropiado exponerlos, durante dicha revisión, Adriana Gómez propuso que se realizara una intervención a los materiales para que lucieran en mejores condiciones, a lo que se le explicó que a través de la exposición también se buscaba mostrar las condiciones que los libros tenían debido a que eran empleados para el aprendizaje de los alumnos de la Academia de San Carlos.

De modo que se optó por no intervenirlos y presentarlos tal como se conservaban hasta ese momento, excepto por aquellos casos en los que fuera preciso restaurar algún aspecto estructural que, de dejarlo así, pudiera agravarse al estar montado el libro. Durante el dictamen hecho por Adriana Gómez, se señalaron los siguientes aspectos:

- **I-165F:** Se sugirió el uso de reproducciones para acompañarlo. Intervención mínima en el material de recubrimiento (piel) de la encuadernación del libro.
- **X-28F:** El lomo estaba dañado por lo que era necesario realizar una consolidación en el material de recubrimiento de la encuadernación (piel) para evitar que aumentara su mal estado. Esto representaba una intervención de primer nivel y no había inconveniente en que se expusiera.
- **X-134FF:** Se determinó que para su exposición era factible usar cuñas para mantenerlo en buena posición.
- **X-152:** Empleo de banda de *mylar* para lámina desplegada.

- **XI-32:** Necesitaba reparación debido a que presentaba daños en algunas láminas. Así como limpieza y fumigación local. Se le realizaría una intervención preventiva de estabilización.
- **XI-195F:** Presentaba desprendimiento en el lomo, por lo que se sugirió realizar una vuelta al plano y reparar la rotura de la portada. Además de que se sugirió que al montarlo dentro de la vitrina fuera colocado en un cojín.
- Desprendimiento de lomo; vuelta al plano y ayudar a la rotura de la portada; en cojín
- **XI-299F:** Precisaba una reparación en una rotura que presentaba la cabeza en el grabado
- **IX-2F:** Presentaba problemas con la costura de la guarda anterior. Requería limpieza. La lomera no estaba bien engomada. Necesitaba consolidación en la encuadernación.
- **XX-49:** Se solicitarían soportes especialmente para que se pudiera presentar la lámina plegable que se pretendía exponer.
- **XLI-40:** Debido a que la parte que se buscaba exponer era la portada, se determinó que era necesario realizar un refuerzo en ella.

Como es posible apreciar, en esta etapa del proceso de montaje de la exposición resultó fundamental el acercamiento con especialistas en el área de conservación de libros pues, a partir de su análisis fue posible asegurar que las condiciones para exponer los materiales serían propicias para su buena preservación. Asimismo, resulta evidente la relevancia del trabajo colaborativo interdisciplinario, pues fue a través de él que se construyó el par de guiones que dieron forma y sentido a la exposición.

Posterior a la reunión donde se seleccionaron los libros y se realizó el diagnóstico de cada uno de ellos en cuanto a su estado de conservación, se hizo el pre montaje, el cual, como se advirtió anteriormente, fue una actividad que tuvo como finalidad establecer la ubicación de cada uno de los materiales bibliográficos dentro de su respectiva vitrina para que, el día en que se montaran los libros dentro del espacio expositivo, se tuviera la seguridad de que iban a caber en las vitrinas y fuera más eficaz el proceso de instalación de la muestra.

Tras haber hecho la selección final de obras a exponer y haber concluido el diseño de la exposición, es decir, al tener las versiones finales de los guiones curatorial y museográfico, así como tras haber realizado las actividades de producción, se dio comienzo a la instalación de la exposición, por lo que el espacio se adecuó desde que se pintaron las paredes de los nichos, se instaló y distribuyó la iluminación, además de que se ubicó el mobiliario como las vitrinas, la mampara y los pendones en los lugares señalados.

4.3.5. Proceso de difusión

Otro aspecto que si bien no corresponde propiamente al proceso productivo de la exposición, pero que tiene gran impacto en la apreciación de la muestra fue el proceso de difusión del evento para extender la invitación a la comunidad de usuarios de la BNM y la HNM, así como a los de otras instituciones afines, fue la gestión de los medios para divulgar el evento a través del uso de diferentes vías y plataformas.

Dentro del Seminario de la BASC, la diseñadora Gisel Aguilar fue quien se encargó de realizar el diseño del cartel del SIBASC. En un primer momento produjo un cartel que contenía todas las presentaciones que se incluían en el programa del evento, sin embargo, por cuestiones de practicidad, el DDC que, de acuerdo con los lineamientos de diseño del IIB, acordó con Gisel Aguilar que era necesario que el cartel contuviera menos información y que, para quien estuviera interesado, se brindara el enlace del evento. Tras ello, la diseñadora del proyecto SIBASC generó las modificaciones establecidas y presentó otros dos diseños con menos datos, de los cuales quedó aprobado el cartel «B» de la segunda propuesta presentada por Gisel Aguilar.²⁶⁸

4.3.6. Equipo de trabajo

Si bien las actividades realizadas durante el proceso de montaje fueron realizadas en buena parte por los integrantes del DDC, también el equipo del proyecto de la BASC se involucró y participaron en las tareas que, de acuerdo con las habilidades de cada uno, eran factibles de desarrollar sin perjudicar los materiales o elementos que componían a la exposición. Es por ello que a continuación se ofrece una descripción sobre cómo se distribuyeron algunas de las labores que tuvieron que realizarse durante el proceso de montaje:

- Gabriela Salas, quien es parte del personal del DDC, se encargó de la transferencia de títulos y del texto de la mampara principal, tarea para la que tuvo que cortar, depilar y pasar a transfer el contenido impreso.
- Gisel Cosío y Cristina Benítez, ambas del DDC, se encargaron de la coordinación del material bibliográfico, por lo que fueron ellas quienes solicitaron en préstamo las obras a exponer y realizaron los trámites necesarios para ello.
- Mario Rubén Santillán y Sib Israel Andrade, del IIB, se hicieron cargo de la colocación de vitrinas en sala conforme la organización espacial establecida en la propuesta museográfica. Asimismo, fueron ellos quienes montaron las telas para los textos, entelaron las vitrinas, montaron los títulos en estireno o pared y colocaron los pendones en los lugares señalados.
- Teresa Cervantes y Beatriz López, diseñadoras del DDC, fueron las encargadas de la impresión en plotter de la información y de la coordinación del montaje en rígido de

²⁶⁸ Véase Anexo 5. Carteles diseñados para difusión del SIBASC.

las impresiones y en ventanales, parte donde colaboraron varios integrantes del equipo de la BASC.

- Gisel Cosío coordinó las distintas etapas del montaje, por lo que asignó tareas y proporcionó el material a cada equipo de trabajo. Además de que estuvo apoyando en las tareas que así lo requirieron.
- Silvia Salgado Ruelas coordinó, junto con Gisel Cosío, el trabajo de los integrantes del equipo de la BASC.
- Gisel Aguilar, Gabriela Carbajal, Manuel Vilchis, Argentina Enríquez, Lucía Santamaría y María de Jesús Ruiz, integrantes del proyecto BASC, participaron en el montaje en rígido de las impresiones y en ventanales, así como en la colocación de las mamparas en pendones.
- Silvia Salgado, Gisel Aguilar, Esperanza Molina, Argentina Enríquez, Alicia Esponda, Gabriela Carbajal, Manuel Vilchis, Lucía Santamaría y María de Jesús Ruiz colocaron las obras en vitrinas, añadieron cédulas y textos correspondientes a cada sección. Colocación de gráficos en el módulo de San Ildefonso y en los nichos tres y cuatro.

Así, de acuerdo con los diferentes procesos reseñados durante el segundo capítulo de este trabajo, el proceso productivo estuvo distribuido de la siguiente manera conforme a los dos equipos, el de DDC y el del proyecto de la BASC) que se encargaron de desarrollar la exposición:

- Curadores: la coordinación de la curaduría corrió a cargo de Silvia Salgado, quien siempre incentivó a los integrantes del equipo del proyecto de la BASC a colaborar en la manera en que estaría construida la exposición, tanto en lo correspondiente a los temas que se abordarían en ella como en los textos redactados para presentarse en cédulas y en mamparas. Por lo que, en general, la curaduría fue desarrollada por los participantes del seminario de la BASC.
- Coordinador técnico: Gisel Cosío, jefa del DDC del IIB, fue quien gestionó la museografía, los trámites para el préstamo de las obras, la supervisión del mantenimiento de la muestra y quien medió el trabajo que debía realizar el equipo del DDC con base en lo establecido por el equipo de la BASC.
- Documentalista/redactor: la realización de los textos a presentar fue una tarea que se repartió de acuerdo con los conocimientos e intereses de cada integrante de la BASC, en esta labor participaron: Alicia Esponda, Argentina Enríquez, Esperanza Molina, Gabriela Carbajal, Gisel Aguilar, Isabel Cervantes, Silvia Salgado y María de Jesús Ruiz.
- Pedagogo: no hubo, como tal, alguien que desarrollara las actividades de un especialista en el área de educación para esta exposición.

- Conservador/restaurador: para esta tarea se solicitó al Departamento de Conservación y Restauración de la BNM que revisara los materiales, por lo que Adriana Gómez Llorente y Alejandra Odor Chávez auxiliaron al dar un diagnóstico sobre los materiales que se pretendían exponer, así como al brindar recomendaciones sobre las condiciones que el área de exhibición debía cumplir para asegurar la buena conservación de los materiales.
- Diseñador/personal de producción: el trabajo realizado para esta área estuvo dividido, en principio, entre las diseñadoras Gisel Aguilar y Teresa Cervantes, del proyecto de la SIBASC y del DDC respectivamente. Quienes produjeron el material gráfico incorporado en la exposición. En tanto que, Gisel Aguilar también realizó el diseño del cartel de difusión del SIBASC y Felipe Cuenca, también integrante del seminario de la BASC, desarrolló el vídeo que se colocó entre los nichos tres y cuatro del área expositiva.
- Especialistas en construcción e instalación de elementos museográficos: este aspecto fue realizado por los museógrafos del DDC Mario Rubén Santillán y Sib Andrade Limón, quienes se encargaron de la distribución del mobiliario, de la colocación adecuada de los paneles, soportes y vitrinas. Asimismo, trabajaron la parte de la iluminación del espacio.
- Especialistas en instalación de bienes culturales: debido a que durante el proceso de montaje se solicitó la colaboración de todos los integrantes de ambos equipos, así como de personas que ya antes habían brindado apoyo técnico en dicha labor, es posible decir que fue amplia la cantidad de personas involucradas en esta función.
- Personal de mantenimiento y limpieza: este trabajo fue realizado en su mayoría por quienes trabajan en dicha área dentro del IIB, aunque el museógrafo Mario Santillán siempre se mantuvo al pendiente de que el área estuviera en buenas condiciones en términos de mantenimiento y limpieza.
- Personal de vigilancia y seguridad: tarea desarrollada por quienes ocupan los cargos de vigilantes en el IIB.

Como es posible distinguir, en el caso particular de la distribución del trabajo al momento de montar la exposición se basó en las habilidades y conocimientos de cada uno de los integrantes. En este sentido, la participación de los integrantes de ambos grupos durante esta etapa del proceso de producción representó la ventaja de que, al tener más personas apoyando en las labores pendientes, se redujo el tiempo del montaje. Aunque, con respecto a esto último, el haber preparado con anticipación la manera en que estarían distribuidos los libros dentro de las vitrinas agilizó bastante el tiempo dedicado al montaje de las obras.

Por otra parte, también cabe hacer mención de cuáles fueron las herramientas, los materiales y demás elementos empleados durante el proceso de montaje, pues ello es ejemplo de que, a partir de las distintas experiencias previas que ha tenido el DDC al momento de

producir exposiciones, ha construido una serie de lineamientos y criterios al momento de generar productos de esta índole, sino que además, ha adquirido preferencias en cuanto a los utensilios de los que se sirve para montar las exposiciones.

En concordancia con los diferentes procesos descritos se aborda la recepción que tuvo la exposición durante el tiempo en que estuvo en exhibición. De manera que, se detallan los resultados obtenidos a través de los mecanismos aplicados para conocer cuál ha sido la experiencia y apreciación de los visitantes sobre el discurso narrativo y museográfico presentado en el espacio expositivo.

4.3.7. Recepción de la exposición

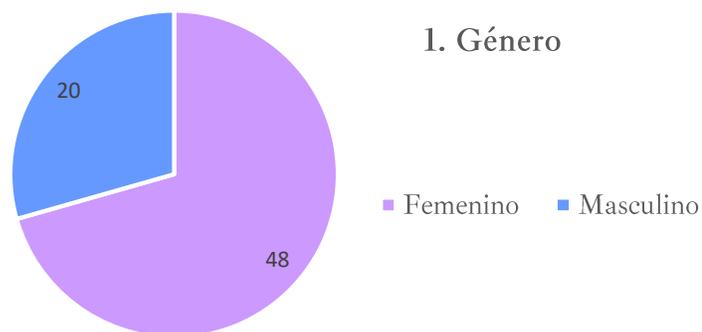
A lo largo del tiempo en que la muestra estuvo abierta al público, se emplearon dos mecanismos de evaluación que tuvieron como propósito valorar la interacción entre los visitantes y los elementos que integraron la muestra. Al aplicar dos tipos diferentes de instrumentos para conocer e identificar aspectos relacionados con el perfil de los quienes asistieron a la muestra, así como la recepción de la muestra, fue posible recabar un mayor número de elementos que otorgaron un espectro más amplio sobre la relación de la exhibición con los espectadores, aspecto que resultó benéfico al momento de analizar los resultados de la exposición con base en la satisfacción u opinión del público.

Las dos herramientas de evaluación empleadas fueron el cuestionario y la observación directa del recorrido que efectuado por quienes asistían a la exposición. El primero de ellos es un método cualitativo que permitió conocer aspectos específicos del público, como el perfil del visitante de acuerdo con las características particulares de éste, como su edad, género, grado de estudios y ocupación, además de factores relacionados con su percepción y opinión de la exposición. Mientras que, en el caso de la observación directa, se recabaron datos referentes a la interacción del espectador con la muestra, como lo fue el orden del recorrido, el interés prestado a los objetos, la lectura de cédulas o textos de descanso, la atención a materiales gráficos, entre otros.

En el caso del cuestionario,²⁶⁹ éste estuvo conformado por doce preguntas, de las cuales siete fueron de opción múltiple y las cinco restantes fueron de respuesta abierta. Sobre la temática de las preguntas, las cinco primeras estaban enfocadas a cuestiones concernientes al perfil del visitante, mientras que las demás tenían como propósito conocer la impresión del espectador en torno a la exposición tras recorrerla.

²⁶⁹ Véase Anexo 8. Cuestionario para visitantes.

La primera pregunta del cuestionario fue «¿Cuál es su género?», la cual ofreció como resultado de 48 visitantes que marcaron femenino y 20 masculino. Lo cual en términos de porcentaje implica un 71 % y 29 %, respectivamente. En este caso, cabe apuntar que esta tendencia puede deberse, en cierta medida a que quienes respondieron el cuestionario formaban parte de grupos de visitas guiadas hechas a integrantes del Diplomado de Libro Antiguo, así como de cursos de las licenciaturas de Historia y Bibliotecología. Por lo que, al menos en el caso de esta última, suele tener un mayor número de estudiantes del género femenino.



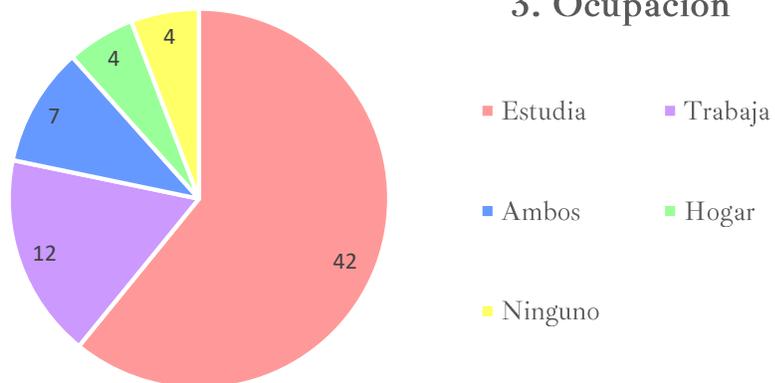
La segunda pregunta fue «¿Cuál es su rango de edad?». De acuerdo con las tres opciones de respuesta se obtuvo como resultado que 37 (55 %) de los encuestados tenían un rango de edad que oscilaba entre los 16 y 20 años, el 11 (16 %) de ellos estaba entre los 21 y los 26, mientras que los 20 (29 %) restantes tenían 27 o más años de edad. De igual modo que en la primera pregunta, el hecho de que varios de los asistentes que respondieron a la encuesta eran parte de los grupos de visitas guiadas, pudiera ser un factor que produjo que más de la mitad estuviera en el rango que va de los 16 a los 20 años.

2. Edad



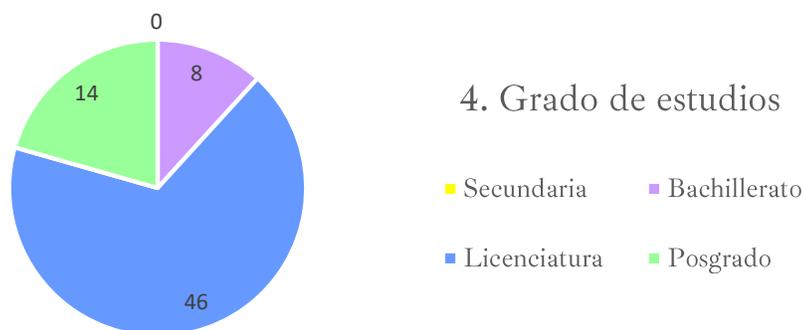
La pregunta tres del cuestionario, centrada en el perfil del visitante, fue «¿Cuál es su ocupación?» y ofrecía cuatro opciones de respuesta. Los resultados obtenidos en ella fueron los siguientes: 42 (61 %) de los encuestados respondieron que eran estudiantes, 12 (17 %) trabajaba, siete (10 %) se dedicaba tanto a estudiar como a trabajar, mientras que cuatro (6 %) dijeron que por el momento no realizaban ninguna de las actividades mencionadas. Sumado a lo anterior, hubo cuatro personas (6 %) que señalaron que se dedicaban a realizar labores del hogar, por lo que su respuesta fue añadida a la gráfica de resultados.

3. Ocupación



En suma a la pregunta tres, la cuarta se centró en el nivel de estudios de los visitantes. Como resultados se obtuvo que la mayor parte (68 %) de ellos ha sido formado hasta licenciatura, mientras que el segundo porcentaje más alto (20 %) corresponde a visitantes que cuentan con un posgrado, mientras que sólo ocho (12 %) de ellos tenían el bachillerato. En el cuestionario se había puesto como cuarta opción el nivel de la secundaria, pero no de los

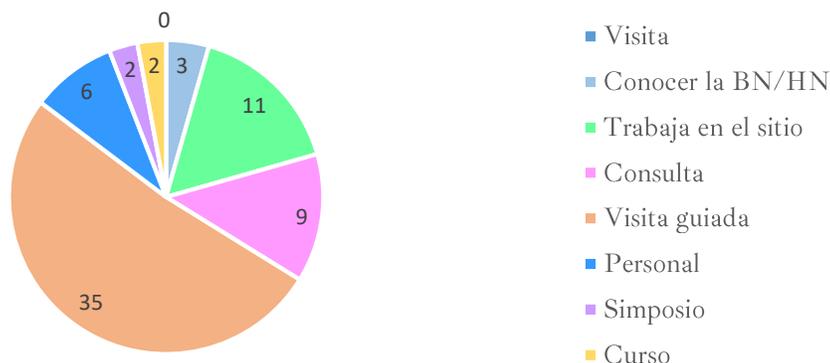
visitantes que respondieron, ninguno señaló tener hasta ese grado de estudios. Cabe señalar que es altamente probable que la tendencia en estos resultados esté marcada gracias a las visitas guiadas realizadas durante el período en que estuvo montada la exposición, pues un porcentaje importante de ellas corresponde a los cuestionarios que realizaron quienes asistieron a las mismas.



Como ya se ha señalado anteriormente, se debe considerar que la tendencia en los resultados obtenidos durante la aplicación de las encuestas fue permeada por quienes respondieron tras haber asistido a una de las visitas guiadas. De ahí que la pregunta cinco tenga tal relevancia, pues permite dar fundamento a lo que se había intuido a partir de lo obtenido en las preguntas anteriores. Sin embargo, más allá de dicha cuestión, conocer el motivo de la visita también es un factor de trascendencia para la exposición pues implica identificar el perfil de visitante y, a partir de ello, en la medida de lo posible contrastarlo con el público meta que se había planteado al momento de generar la propuesta del proyecto.

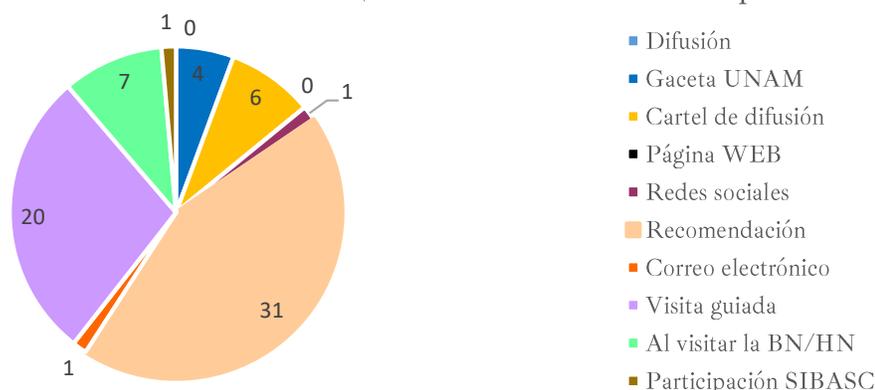
En lo concerniente a los resultados obtenidos, se distingue que el porcentaje más alto de espectadores (52 %) que respondieron pertenece a quienes asistieron durante una visita guiada. Después sigue el porcentaje de trabajadores de la institución (16 %) en donde se presentó la exposición, mientras que un 13 % respondieron que su principal motivo fue el de consultar materiales de la Biblioteca o de la Hemeroteca nacionales. Con un número menor (4 %), están los que asistieron a las instalaciones con el propósito de conocer la BNM/HNM, mientras que el 9 % acudió a hacer una visita personal y el 3 % fueron quienes asistieron por el SIBASC o por un curso impartido en el edificio.

5. Motivo de la visita



A través de la sexta pregunta se buscó conocer cuáles fueron los medios de difusión.²⁷⁰ por los que los visitantes supieron de la exposición. La mayoría (44 %) de los asistentes se enteró de la exposición porque se la recomendaron, en tanto que el 28 % señaló que supo de ella debido a la visita guiada que a la que asistió. Un 28 % dijo que fue hasta que asistió a la BN o a la HN que se enteró de la exposición, mientras que sólo el 9 % supo de ella gracias al cartel de difusión, un 6 % por medio de Gaceta UNAM y el 1 % por redes sociales, así como por su participación en el SIBASC.

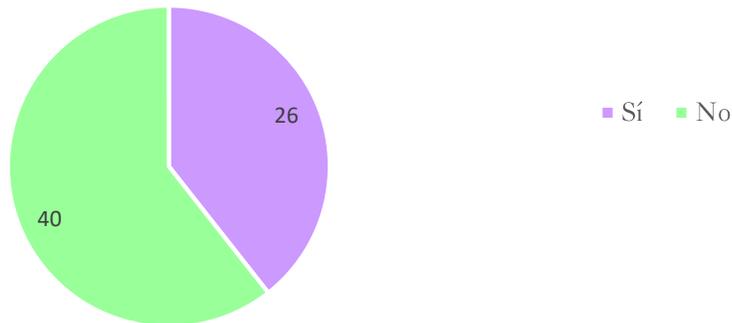
6. ¿Cómo se enteró de la exposición?



²⁷⁰ Entre los medios digitales por los que se dio difusión al evento del SIBASC, que incluía a la exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos» estuvieron el portal oficial de Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (ADABI), la página de Facebook de Letras Mexicanas Biblioteca Virtual y, en la misma red social, la del Colegio de Bibliotecología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el sitio web del IIB y el de la Facultad de Artes y Diseño. (Véase Anexo. 6. Difusión en medios digitales).

En la pregunta siete se les cuestionó a los visitantes si antes de asistir a la exposición tenían conocimiento sobre que la BNM actualmente resguarda parte del acervo que perteneció a la BASC. A lo que el 60 % respondió que desconocía la información y el 39 % restante dijo que tenía conocimiento previo de ello. Es decir que fue a partir de la visita a la exposición que la mayor parte de los visitantes supo que la BNM conserva entre su acervo el de la BASC, por lo que es posible afirmar que, en este sentido, la muestra cumplió su principal función que fue dar visibilidad al fondo de San Carlos, al menos para cierta parte de la comunidad.

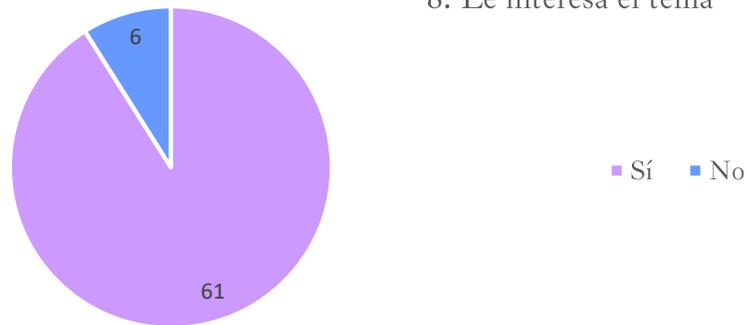
7. Sabía que la BNM resguarda el FASC



La pregunta ocho fue si tenían interés en el tema y por qué. De las respuestas recabadas el 61 % dijo tener interés, mientras que el 9 % comentó que no le interesaba el tema. En cuanto a los motivos ofrecidos por los visitantes son por demás variados, pero entre los que afirmaron tener interés en el tema un argumento recurrente fue que, según su perspectiva, el tema resulta importante debido a que forma parte de los testimonios culturales y bibliográficos de la nación. Entre otros motivos destacan que es de interés debido a que:

- Para conservar es importante conocer
- La relevancia de difundir la historia de las instituciones nacionales
- El libro antiguo debe ser estudiado
- Porque es un fondo patrimonial
- Por cultura general

8. Le interesa el tema



La novena pregunta del cuestionario fue «¿Qué es lo que más te gustó de la exposición?», este cuestionamiento al ser abierto recibió respuestas variadas. Por lo que a continuación se presenta un listado de ellas como aparecen en los cuestionarios:

- Los libros de pintura
- Que es clara y dinámica
- Las obras, la forma de exponerlas y los expositores
- Ornamentación
- Los libros expuestos
- Las encuadernaciones de algunos materiales, las ilustraciones y la disposición espacial
- La distribución y la información
- Las estadísticas del comportamiento del acervo
- La curaduría y la investigación en torno a ella
- La distribución temática
- Algunos grabados de los libros expuestos
- Los libros de arquitectura
- La exposición de cada uno de los expositores que dominan el tema
- La diversidad de temáticas
- Los libros antiguos
- La extraordinaria selección
- Ver físicamente los libros y la exposición guiada
- Los tipos de encuadernación, los dibujos y la presentación de las vitrinas de exposición
- La posibilidad de ver libros no disponibles
- Todo, conocer los materiales de la Academia
- El contexto y los libros antiguos

- La explicación de las técnicas de encuadernación, influencias y el contexto histórico
- La historia de cómo y por qué se inauguró la BASC. Los libros encuadernados artísticos e industriales
- La variedad de ejemplares y temas
- Los libros y la parte multimedia
- Los materiales del Westmorland
- Los libros relacionados con el dibujo y la arquitectura
- El perfil bibliográfico
- La sección de pintura
- La riqueza de títulos y variedad de temas
- El manuscrito Tresguerras
- La parte de grabado, ya que me parece que es algo a lo que comúnmente no se le presta atención
- La exposición bibliográfica de diferentes épocas
- La composición, el amplio espectro de ejemplares y la explicación amena
- La organización y selección de los fondos

Como se puede apreciar, entre los puntos más señalados por quienes asistieron a la exposición está la satisfacción de las visitas guiadas, el interés generado por los libros antiguos que contenían, sobre todo, material gráfico, la diversidad temática y la distribución de ésta a lo largo del espacio expositivo, así como la historia de la Academia y el perfil bibliográfico de su biblioteca.

En tanto que, la décima pregunta estuvo enfocada a cuáles fueron los aspectos que menos les gustaron a quienes recorrieron la exposición. De igual modo que con la anterior, aquí se presenta un listado de algunas de las respuestas recabadas en los cuestionarios:

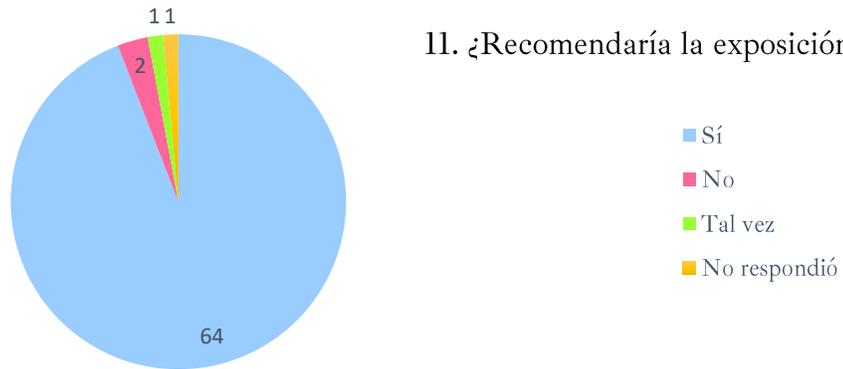
- Es muy pequeña la muestra
- Que hay demasiada información en láminas y en libros, además de que parece desorganizado
- La organización de la exposición
- La museografía
- La música del vídeo se repite constantemente
- Poder apreciar tan pocas obras
- No dejan tomar fotografías
- Poca difusión y lenguaje poco común
- Es un poco confusa la distribución
- Los pocos libros presentados
- En muchas cédulas de pieza no están bien especificadas o están en otro idioma

- La gran cantidad de libros expuestos
- La luz
- Las fotografías de los recintos
- Los carteles grandes tienen mucho texto, prefiero imágenes
- Quizás el tiempo limitado
- Que rechina el piso, es algo incómodo
- La parte de la clasificación
- Que sólo esté un mes
- Poca información en algunas cédulas de objeto, además vienen a veces en otro idioma
- Quizás por falta de tiempo un poco más de explicación, faltaron algunas especificaciones
- Falta de imágenes
- Que algunos libros los mantengan cerrados.
- Que no hay información sobre cómo se conservan
- Que no pueda asistir a ellas los fines de semana

Uno de los puntos más señalados para esta pregunta fue el que la muestra era pequeña, no obstante, hubo quien apreció lo contrario, que el número de libros era algo excesivo. Asimismo, para algunos resultó desorganizada la disposición de las vitrinas y de los elementos museográficos, esto pudo deberse a la manera en que el mobiliario estaba disperso a lo largo del espacio y, a falta de un argumento en torno a los temas, pudo resultar confuso el discurso narrativo. Otro aspecto fue la extensión de los textos de apoyo pues hubo quien consideró que se ofrecía mucha información en ellos y con un lenguaje poco adecuado para un público no especializado, encontrándolos por ello tediosos. Un detalle que resulta curioso que a un par de visitantes les desagradó que algunas de las fichas bibliográficas estuvieran en otros idiomas, lo cual representa que posiblemente al no estar habituados a este tipo de descripción bibliográfica consideraran que era un elemento erróneo dentro del guion.

La undécima pregunta fue «¿Qué recomendaría de esta exposición, por qué?». El 94 % de quienes respondieron dijeron que sí la recomendarían, mientras que dos de los visitantes (3 %) señaló que no lo haría. En tanto que una persona dijo que tal vez y sólo uno de los encuestados no respondió.

11. ¿Recomendaría la exposición?



Entre las razones ofrecidas por los visitantes están que la recomendarían porque:

- Considera que no se sabe mucho sobre el tema y es muy interesante
- Es amplia y presenta artistas sobre la ASC
- Es interesante el estudio de una de las bibliotecas más importantes
- Es para un público general y también para especialistas, es una forma de mostrar nuestro patrimonio cultural
- Es parte de nuestra cultura conocer dichas joyas bibliográficas
- Es un fondo muy rico y completo
- Es un tema especializado que puede darse a conocer más
- Es una forma de ampliar la cultura
- Está muy bien organizada
- Está muy bonita y da muchos datos
- La recomendaría a compañeros que estudian en otras carreras relacionadas
- Se eligieron materiales bastante representativos de la BASC
- Presenta muy buen trabajo curatorial
- Para conocer los bellos materiales que posee la BNM
- Permite conocer el acervo con el que cuenta la biblioteca
- Es parte del registro histórico del material literario que educó y creó arte y ciencia en México
- Permite dar difusión a las fuentes documentales
- Da una visión amplia de la colección
- Es un buen acercamiento al patrimonio bibliográfico
- Habla del exquisito patrimonio cultural que debería ser conocido por estudiantes y personas de otras disciplinas
- Ilustra la importancia de los libros

- La ASC es una fuente del conocimiento en cuanto al arte del país

Dadas las respuestas en estas últimas tres preguntas, es posible afirmar que la recepción fue positiva. En tanto que las respuestas dadas sobre el cuestionamiento de si recomendarían la exposición, al igual que en las otras preguntas abiertas, los resultados fueron por demás variados pero tuvieron en común el interés por divulgar la cultura y el patrimonio bibliográfico nacional, además de que consideraron que la muestra tenía la calidad necesaria como para incentivar a otras personas a que asistieran a ella.

Por último, en el cuestionario se incluyó la pregunta de cuál sería la evaluación que le darían a la exposición, en donde se dieron cuatro opciones que obtuvieron por resultado: excelente (71 %), buena (22 %), regular (4 %), mala (3 %).



La décima segunda pregunta del cuestionario ofrece como panorama que la mayor parte de los espectadores recibieron de manera positiva el mensaje de la exposición y estuvieron satisfechos con la visita realizada a la misma. No obstante, aunque los datos recabados por las encuestas representen que la exhibición fue recibida de manera adecuada por el público, es importante poner atención a los puntos negativos que algunos de los visitantes señalaron pues es justamente en esa parte en donde la institución, así como los colaboradores en la producción de la exposición, deben trabajar para mejorar las condiciones de próximas muestras bibliográficas pues cualquier esfuerzo realizado en cuanto a la planeación, diseño y producción tiene por objeto que el receptor, es decir el espectador, obtenga una experiencia enriquecedora al realizar el recorrido por la exhibición.

Durante el tiempo en que la muestra estuvo abierta al público, se realizaron cinco visitas guiadas a grupos procedentes de distintas áreas y disciplinas. Como se señaló antes, estos recorridos fueron ofrecidos por los integrantes del Seminario de la BASC y tuvieron

importantes repercusiones en los resultados obtenidos por medio de los cuestionarios aplicados a los visitantes de la exhibición. Es por ello que aquí se presenta un breve registro, el cual está constituido por la fecha en la que se realizaron las visitas, la información sobre los grupos a los que se ofrecieron y quiénes fueron los guías en cada una de ellas:

- Martes, 27 de octubre
 - Grupo del Colegio de Bibliotecología de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), UNAM
 - Guías: Silvia Salgado, Gabriela Carbajal, Gisel Aguilar, Lucía Santamaría, Alicia Esponda y María de Jesús Ruiz
- Jueves, 5 de noviembre
 - Grupo del Diplomado de Historia del Libro
 - Guía: Argentina Enríquez
- Jueves, 12 de noviembre
 - Grupo del Diplomado de Historia del Libro
 - Guía: Silvia Salgado
- Viernes, 20 de noviembre
 - Grupo del Centro de Estudios Para Extranjeros (CEPE)
 - Guías: Silvia Salgado, Argentina Enríquez, Manuel Vilchis, Gisel Aguilar, María de Jesús Ruiz
- Lunes, 23 de noviembre
 - Grupo del Colegio de Historia de la FFyL, UNAM
 - Guías: Gisel Aguilar, Argentina Enríquez, Gabriela Carbajal, Manuel Vilchis, María de Jesús Ruiz

A la par de la aplicación de cuestionarios y de las visitas guiadas dadas por los integrantes del proyecto de la BASC, se implementó también la observación directa del público asistente como otro mecanismo de evaluación. Este método, que se basa en dar seguimiento visual al comportamiento del visitante durante su estancia en el área de exhibición, tuvo como propósito identificar cómo era la interacción del espectador con la exposición, principalmente en cuanto a su recorrido por las distintas secciones que integraban a la misma.

Para su aplicación se generó un registro del sexo del espectador, cuál era el orden del recorrido de acuerdo con los módulos temáticos de la muestra y, en ocasiones, cuál era el interés que ponían a los textos o a algunos materiales en específico. Al momento de recabar estos datos se procuró ser lo más neutro durante la observación del comportamiento de los visitantes para evitar influir en su recorrido. En seguida se presenta la fecha en que se llevó a cabo la observación, el número de espectadores que se registraron, el sexo de los visitantes y la secuencia del recorrido en el área de exhibición. En tanto que, en ciertos casos, se señalan particularidades sobre su apreciación de los elementos de la muestra.

— Viernes, 30 de octubre

1. Mujer

Mampara de entrada, encuadernaciones, perfil bibliográfico, Jerónimo Antonio Gil (JAG)

2. Hombre

JAG, ciencia, ornamentación, invención

3. Grupo escolar

JAG

- * La profesora que guiaba al grupo explicó, frente a la vitrina de JAG, parte de la historia de la BNM y de ahí les pidió que realizaran un recorrido por la exposición, por ende, el grupo se dispersó.

4. Mujer

Mampara de entrada, JAG, Westmorland, escultura y pintura, Tresguerras, revistas, invención, bibliografía mexicana, grabado, ornamentación, anatomía, ilustración, ciencia, perfil bibliográfico

5. Mujer y niño

JAG, anatomía, revistas, escultura, Westmorland

6. Hombre

Escultura, revistas, bibliografía mexicana, Westmorland, JAG, encuadernaciones, ciencia, anatomía, ilustración, ornamentación, grabado, bibliografía mexicana [de nuevo], escultura

- * Se mostró bastante interesado por la vitrina de JAG, estuvo revisándola alrededor de diez minutos.

— Viernes, 6 de noviembre

1. Hombre

JAG, Westmorland, dibujo y pintura, revistas

2. Hombre

JAG, encuadernaciones

3. Mujer

JAG, dibujo y pintura, Tresguerras, anatomía

4. Hombre

Arquitectura, anatomía, biblioteca mexicana

5. Hombre

JAG, Westmorland, encuadernaciones, dibujo y pintura, revistas, invención, bibliología mexicana, ornamentación, ilustración, anatomía, ciencia, fotografías de los recintos, perfil bibliográfico, mampara de entrada

- * Leyó el pendón de la sección de ciencia, la descripción de las fotografías, el pendón del contexto histórico y la mampara de entrada.
 - 6. Hombre
 - Tresguerras, dibujo, revistas, invención, bibliografía mexicana, grabado, fotografías de los recintos, ornamentación, ilustración, anatomía, Westmorland, estudios recientes
 - * Leyó la mampara de entrada, las cédulas de la vitrina de revistas, la mampara de bibliografía mexicana, el pendón y las cédulas de la vitrina de grabado, la descripción de las fotografías de los recintos.
 - 7. Hombre
 - Westmorland, encuadernaciones, arquitectura, ciencia, anatomía, fotografías de los recintos, revistas y estudios recientes
 - * Leyó la descripción de las fotografías de los recintos.
 - 8. Mujer
 - Mampara de entrada, perfil bibliográfico, Tresguerras, JAG, estudios recientes
 - * Vio el vídeo que se proyectó entre los nichos tres y cuatro
- Lunes, 9 de noviembre
1. Hombre
 - Mampara de entrada, JAG, Westmorland, Tresguerras, invención, anatomía
 - * Leyó la mampara de entrada y el pendón de JAG
 2. Mujer
 - Mampara de entrada, JAG, encuadernaciones, ciencia, anatomía, ilustración y diseño, ornamentación, grabado, bibliografía, Tresguerras
 - * Leyó la mampara de Tresguerras y los créditos
- Miércoles, 11 de noviembre
1. Grupo de tres personas: una mujer y dos hombres
 - Tresguerras, invención, grabado, ornamentación, anatomía, JAG
 - * En su conversación comentaron algunas cuestiones sobre el manuscrito Tresguerras, sobre el grabado en la ASC y sobre la calidad de la exposición. Uno de ellos dijo que ya había recorrido la exposición un par de veces anteriormente.
 2. Mujer
 - JAG, Westmorland, encuadernaciones, perfil bibliográfico, fotografías de los recintos, anatomía, ornamentación, grabado, bibliografía mexicana, revistas, arquitectura, escultura y pintura, Westmorland, estudios recientes.
 - * Leyó el texto y la descripción de las fotografías de los recintos.
 3. Mujer

Grabado, bibliografía mexicana, invención, ornamentación, anatomía, ciencia, arquitectura, escultura y pintura, Westmorland, JAG, encuadernaciones, mampara de entrada.

* Leyó el pendón de grabado, prestó especial atención al libro del Quijote expuesto en la vitrina de JAG, leyó las cédulas de las vitrinas de encuadernaciones y la mampara de entrada.

4. Hombre

JAG, Westmorland, Tresguerras, escultura y pintura, revistas

5. Mujer

Revistas, escultura y pintura, arquitectura, escultura, Tresguerras

6. Mujer

JAG, Westmorland, escultura y pintura, revistas, invención, bibliografía mexicana, grabado, ornamentación, fotografías de los recintos, anatomía, arquitectura

* Leyó el pendón de grabado

7. Grupo de dos mujeres

JAG, Westmorland, ciencia, encuadernaciones

8. Hombre

JAG, Westmorland, escultura y pintura, revistas, bibliografía mexicana, grabado, anatomía, fotografías de los recintos, perfil bibliográfico, estudios recientes, obras de consulta, arquitectura, ciencia

* Leyó el pendón de JAG y la descripción de las fotografías de los recintos.

— Martes, 12 de noviembre

Hombre

JAG, Westmorland

— Viernes, 13 de noviembre

1. Hombre

JAG, Westmorland, estudios recientes, Tresguerras, revistas, invención, grabado, ilustración y diseño, anatomía, ciencia, perfil bibliográfico, encuadernaciones

* Vio el vídeo que se proyectó entre los nichos tres y cuatro, leyó la cédula de la vitrina de grabado y las de encuadernaciones.

2. Hombre

Anatomía, revista, invención, bibliografía mexicana, grabado, ornamentación, arquitectura, Westmorland

De acuerdo con lo registrado, es visible que todos los recorridos son diferentes entre sí y que, gran parte de ellos no iniciaron a partir de la mampara introductoria. Esto puede deberse, en buena medida, a que dentro de la sala de exhibición no había elementos físicos de delimitar el modelo de circulación que se había planteado para algunas partes de la

exposición, además de que las mismas secciones no llevaban una secuencia temática que, de no seguirse, pudiera generar confusión en la narrativa de la muestra.

Otro aspecto que resulta evidente es que la mayor parte de las personas asistieron solas a la exposición. Es posible que ello se debiera a que, la mayoría de ellos tuvieran el interés principal de acudir a consultar materiales ya fuera en la BN o en la HN y que, al percatarse de la muestra sólo pasaran de improviso a ver el contenido de ella. En torno al sexo de los espectadores, fue bastante equilibrada la cantidad de hombres (15) y de mujeres (13) que visitaron la muestra.

En lo concerniente a las secciones que más atrajeron la atención del público. A continuación se presenta una gráfica donde se puede apreciar el número de espectadores que, de acuerdo con los datos recabados durante la observación directa, se acercaron a ver cada uno de los módulos temáticos:



Conforme a la gráfica, la vitrina que más atrajo la atención de los visitantes fue la de Jerónimo Antonio Gil (JAG), seguida por la del Westmorland. Esto resulta curioso porque, si bien es posible que ambas fueran de las más apreciadas debido a que estaban justamente a la entrada del área de exhibición, ello contrasta con el caso de la mampara principal, que estaba a un costado de dichas vitrinas y fue la que obtuvo menos atención. En tanto que, las vitrinas que estaban conformadas por libros que contenían elementos gráficos –como es el caso de la de anatomía, grabado, invención, encuadernaciones, entre otras– atrajeron más a quienes recorrieron la exhibición. Es probable que este factor incidiera en la lectura de los textos presentados en mamparas y pendones pues las secciones que exponían contenido gráfico o artístico fueron también a las que el público dedicó más tiempo en la revisión de cédulas o de textos de apoyo.

Cabe mencionar que, junto con las técnicas de evaluación ya descritas, también se dispuso de un cuaderno de comentarios para que los visitantes que así lo desearan, escribieran en él su opinión sobre la exposición. Este fue proporcionado por el DDC que en todos los proyectos expositivos que se presentan dentro de las instalaciones del IIB, ofrece a los espectadores la posibilidad de expresar sus impresiones y, a través de ello, indicar qué elementos pueden mejorarse o cuáles han resultado satisfactorios y sería importante mantener.

En la libreta están anotados 25 comentarios, todos positivos. En ellos se señala la importancia de exhibir materiales antiguos originales y de presentar temas que son de interés patrimonial. De igual modo, algunos de ellos exaltan la calidad de la muestra y felicitan al equipo de producción por el empeño puesto en el trabajo curatorial y museográfico. Además de que resaltan la función de la biblioteca como una institución que debe brindar a los usuarios actividades que generen interés en lo que en ella se conserva para su valoración.

Conforme a los resultados obtenidos tras la aplicación de distintos tipos de mecanismos de evaluación para conocer la recepción de la muestra «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México», se puede diagnosticar que ésta tuvo un acogimiento, en su mayoría positivo, por parte de los espectadores que asistieron a ella.

Obras citadas

- Caballero Garrido, Aurora. “La extensión bibliotecaria”, en Magan Wals, José Antonio, coord., *Tratado básico de biblioteconomía*, Madrid: Editorial Complutense, 2004, pp. 383-398.
- Ferreira Chaves, Mayco, “Competências profissionais para atuação bibliotecária na área cultural”, en *Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina*, mayo-agosto de 2015, vol. 20, núm. 2, pp. 261-271.
- Gómez Llorente, Adriana, *Proyecto de exposición sobre la polisemia del libro antiguo para la Biblioteca Nacional de México. Más allá de la lectura. Diferentes miradas a la Política Indiana de Juan de Solórzano Pereira, 1647* [tesis], México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2016, 145 p.
- Gonçalves Bilreiro, Marta Maria, *A difusão cultural no Arquivo Nacional e Arquivos distritais portugueses: exposições documentais (1990-2009)* [tesis], Portugal: Universidade de Évora, 2012, 154 p.
- Herrera Morillas, José Luis, “La bibliotecas y las exposiciones virtuales: orientaciones para su diseño”, en *Scire*, volumen 11, número 1, enero-junio de 2005, pp. 113-122.
- Marsá, María, *Difusión y conservación del libro antiguo: exposiciones de originales*, [s. l.]: [s. e.], 2008, pp. [13].
- McColvin, Lionel R., *El servicio de extensión bibliotecaria en la biblioteca pública*, París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1950, 130 p.
- Neveleff, Julio, “Actividades de extensión en bibliotecas públicas”, en *Revista Argentina de Bibliotecología*, núm. 2, 1999, pp. 49-58.
- Ruiz Ferráez, Roberto, *Diseño de exposiciones para bibliotecas* [tesis], México: El Colegio de México, 2012, 182 p.

ANEXOS

Anexo I. Guion curatorial

México, D.F., a 22 de septiembre de 2015

Exposición "La Biblioteca de la Academia de San Carlos en la Biblioteca Nacional de México".

Vestíbulo del IIB, UNAM. 19 de octubre al 20 de noviembre de 2015.

Seminario BASC

1. Presentación (texto e imagen en mampara de entrada)
Contexto histórico, siglos XVIII al XXI (dos pendones)
2. El Fondo de Origen de la BASC
 - 2.1. Los libros de Jerónimo Antonio Gil (1 pendón y 1 vitrina grande 1)
 - 2.2. El *Westmorland*, una hipótesis del origen (1 pendón y 1 vitrina grande 2)
3. El perfil bibliográfico de la BASC (9 módulos de San Ildefonso, 3 textos, gráficas e ilustraciones)
4. Recintos de la BASC (ventanales, 1 texto introductorio y 5 o más fotos)
5. Libros de la BASC (10 vitrinas chicas y dos grandes 4)
 - 5.1. Obras de la BASC
 - 5.1.1. Arquitectura (centro, vitrina chica 1)
 - 5.1.2. Escultura y Pintura (centro, vitrina chica 2)
 - 5.1.3. Anatomía (centro, vitrina chica 3)
 - 5.1.4. Grabado (centro, 1 pendón, vitrina chica 4, capelo pequeño)
 - 5.1.5. Ciencia (centro, 1 pendón, vitrina chica 5)
 - 5.1.6. Invención (centro, vitrina chica 6)
 - 5.1.7. Ilustración y diseño (centro, vitrina chica 7)
 - 5.1.8. Ornamentación (centro, vitrina chica 8)
 - 5.1.9. Revistas (centro, vitrina grande 3)
 - 5.2. Encuadernaciones (1 pendón, 2 vitrinas chicas)
 - 5.2.1. Encuadernaciones industriales (centro, vitrina chica 9)
 - 5.2.2. Encuadernaciones artísticas (centro, vitrina chica 10)
 - 5.3. Bibliografía mexicana en la BASC (nicho 1, vitrina grande 4, texto pared)
6. Manuscrito Tresguerras (nicho 2, vitrina mediana 5, texto pared)
7. Bibliografía, estudios recientes y sitio web de la BASC (nicho 3, con pantalla)

Mampara de entrada

La exposición está ordenada en siete secciones: La primera presenta el contexto histórico de la muestra, la segunda aborda los orígenes de la Biblioteca de la Academia de San Carlos (BASC) en México a partir de los libros aportados por su fundador Jerónimo Antonio Gil y los enviados por el rey Carlos III, hipotéticamente los adquiridos con la captura del barco inglés *Westmorland* en 1778. La tercera sección ofrece el perfil bibliográfico de la colección con información gráfica y visual sobre su estructura y contenido. La cuarta aporta información e imágenes de los distintos recintos por donde ha transitado la BASC. En la quinta se presenta una selección de obras bibliográficas que revelan la variedad y riqueza del fondo organizada por los siguientes temas: arquitectura, pintura y escultura, grabado, ciencia, invención, ilustración y diseño, ornamentación, revistas, encuadernaciones y bibliografía mexicana en la BASC. La sexta se concentra en el Manuscrito Tresguerras (Querétaro, 1796-1797), uno de los tres libros manuscritos de la colección. La séptima está dedicada a la bibliografía reciente sobre el tema así como a la presentación de los trabajos del Seminario BASC tales como el inventario, el catálogo ilustrado y una galería de portadas e imágenes, con la finalidad de difundir uno de los patrimonios de la cultura escrita, visual y artística de más larga duración que se conserva en México.

Pendón 1

Contexto histórico, siglo XVIII y XIX

Los orígenes de la BASC se remontan al año 1778, cuando Jerónimo Antonio Gil llegó a la Nueva España con instrumentos y libros, por la encomienda del rey Carlos III de mejorar las obras de la Real Casa de Moneda. El grabador pertenecía a la **Real Academia de Bellas Artes de San Fernando** (RABASF) en Madrid, traía el bagaje de un académico y artista formado en la cultura borbónica del Setecientos y creó una escuela de dibujo que sirvió de antecedente a la **Real Academia de San Carlos**, fundada por real provisión en 1783, como la primera de su género en el continente americano. En 1785 –hace 230 años– se publicaron los *Estatutos* que la rigieron en la época virreinal. El fondo que conserva la Biblioteca Nacional de México, de la época virreinal (1550-1821) incluye dos manuscritos y cerca de 300 impresos europeos y novohispanos.

Durante la Guerra de Independencia (1810-1821) permaneció abierta, pero con el cambio de régimen cerró brevemente. Poco después reabrió como **Academia Imperial** y pronto transitó al *status* de **Academia Nacional de San Carlos**. Así permaneció unos años, marcados por la penuria y desconfianza hacia una institución heredada de la monarquía hispana, en una sociedad que debatía por definir su identidad e intereses. A mitad del siglo XIX recibió la administración de la Lotería Nacional y a profesores europeos como Eugenio Landesio, Pelegrín Clavé y Santiago Rebull, quienes impulsaron la docencia y creación artísticas. En el mandato de Maximiliano de Habsburgo (1863-1867) se llamó **Academia Imperial de Bellas Artes**. Con la República restaurada (1867-1910) cambió a **Escuela Nacional de Bellas Artes**. De 1822 a 1900 se conservan más de mil títulos de impresos americanos y europeos, principalmente franceses, así como un manuscrito oaxaqueño.

Pendón 2

Contexto histórico, siglos XX y XXI

En la Revolución mexicana (1910-1917) continuó abierta y posteriormente se incorporó a las instituciones culturales emanadas de ese movimiento social. En 1929 la **Escuela o Academia Nacional de Bellas Artes** fue integrada a la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo la división de **Escuela Nacional de Arquitectura y Escuela Central de Artes Plásticas**. En 1933 cambió su nombre a **Escuela Nacional de Artes Plásticas**. La colección bibliográfica se dividió en cuatro partes: Una permaneció en la antigua sede de la Academia en el Centro histórico, otra se fue a la Facultad de Arquitectura en la Ciudad universitaria, la tercera se trasladó a la Escuela en Xochimilco y la cuarta se ubicó en la Biblioteca Nacional de México en torno a 1967, donde se resguardan cerca de 400 títulos de ese siglo (1901-1959).

El 21 de marzo de 2014, la antigua Academia adquirió el *status* de **Facultad de Artes y Diseño**. En los años que corren del siglo XXI, el Seminario BASC ha asumido la tarea de dar continuidad a la organización, estudio y difusión de ese patrimonio bibliográfico y artístico.

Pendón 3

2. El Fondo de origen de la BASC

2.1. Los libros de Jerónimo Antonio Gil.

“En 1786 Jerónimo Gil registró 43 títulos que había traído de España; informaba también sobre 32 libros que había adquirido San Carlos después de su fundación; ambos grupos de libros hacían un total de 75. El inventario de los bienes de la Academia de 1786 señala 89 volúmenes. [...] con toda seguridad se puede decir que antes de 1792 la biblioteca contenía menos de cien títulos diferentes.” Thomas Brown. *La Academia de San Carlos en la Nueva España*. México: SEP, 1976, v. 1, p. 15.

“Es de notarse también la insistencia de Gil en el uso de los tratados, pues confirma lo dicho de que los artistas se formaban en el estudio y aprendizaje de los tratados: Palomino y Pacheco si era para pintura, Vitruvio, Alberti, Bails, Tosca y Vignola si era para arquitectura. Para los grabadores se agregaban Drebed, Deling y el muy interesante José de Rueda [...] Para los escultores, la enseñanza se dificultaba más, por falta de tratados específicos [...] El resto del aprendizaje se llenaba con los libros que se fueran pidiendo a España como las alegorías de Ripa”. Eduardo Báez. "La enseñanza de las bellas artes en México en el siglo XIX", en *La enseñanza del arte en México*. México: UNAM, IIE, 2010, p. 43.

"Jerónimo Antonio Gil trae a 'su escuela' libros de ciencias, los tratados de Euclides, Marolois, Newton, Lavoisier, Monge; los tratados de anatomía de Vesalio, de Cowper, de Monro, de Haller y las mejores obras sobre teoría de la arquitectura, pintura y grabado, impresos en España, en Italia o en Francia." Jorge Guerra Ruiz, "Las artes en México, 1800-1820", en *Independencia nacional*. México: UNAM, IIB, 2005, v. 1, p. 90-91.

2.1. Los Libros de Jerónimo Antonio Gil (entrada, vitrina grande)

1. EASC XXV-8

Academia de San Carlos (México, D. F.) *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España*. México : En la Imprenta Nueva Mexicana de don Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1785, lxxii p. ; 29 cm. Encuadernación en pasta valenciana, título dorado en la cubierta anterior: "ESTATUTOS / de la / Real Academia / De San Carlos / De Nueva España / 1781 / 1931 / BIBL. E.N. DE B. ARTES". Guardas pintadas, cantos y contracantos dorados.

2. EASC IV-24

Jobert, Louis, 1637-1719. *La science des médailles*. Nouvelle édition avec des remarques historiques & critiques. Paris : De Bure, 1739, 2 v. : il., 12 láms. ; 17 cm. V.1: Frontispicio con grabado calcográfico sobre la numismática. Encuadernación en piel sobre cartón, con dorado, tejuelo y decoración en el lomo, cortes rojos, guardas en papeles pintados en peine. En contraguardas, estampas con escudos de armas y la frase *E cruce leo*.

3. R 863.32 E1 1780

Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. Nueva edición corregida por la Real Academia Española. Madrid : Joaquín Ibarra, 1780, v. : il. ; 31 cm.

"Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo Don Quixote en armarse de caballero", capítulo III, parte I, p. 22. Invención y dibujo de Joseph del Castillo, grabado de Gerónimo Antonio Gil.

Prólogo de la Academia: "Se hicieron tres fundiciones nuevas de letras destinadas precisamente para esta obra, con las matrices y punzones trabajados en Madrid por Don Gerónimo Gil para la imprenta de la Biblioteca Real, y franqueadas á la Academia por Don Juan de Santander, del Consejo de S.M., su Bibliotecario Mayor y Académico supernumerario. La impresión se ha hecho en casa de Don Joaquín Ibarra impresor de Cámara de S.M. y de la Academia". v. 1, p. vii.

4. EASC XX-49

Fournier, Pierre Simon, 1712-1768. *Manuel typographique utile aux gens de lettres & à ceux qui exercent les différentes parties de l'art de l'imprimerie*. Paris : Imprimé par l'auteur, 1764-1766, 2 v. : il. ; 17 cm. Encuadernación en piel.

Para quienes han concurrido en el estudio de la tipografía considerarán familiar el nombre de Pierre-Simon Fournier el Joven (1712-1768) y coincidirán en el hecho de estar frente a una de las joyas históricas más importantes, que describen la complejidad de un arte, tan elogiado en el mundo editorial contemporáneo. A través de su obra, Fournier estableció el punto como base tipométrica, lo que significó una propuesta para la estandarización de las medidas y la incorporación de una nomenclatura a partir de ella, lo que favoreció el comercio e intercambio de las fundiciones. (GAL)

5. EASC XII-414

Tosca, Tomás Vicente, 1651-1723. *Compendio mathematico en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias que tratan de la cantidad / que compuso el doctor Thomas Vicente Tosca*. 3a impresión corregida y enmendada. Valencia : En la Imprenta de Joseph García, 1757, 9 v. : il. ; 19 cm. Frontispicio: R.P.D. Thomas Tosca Cong. Orat. Val. Presb.

6. EASC XI-135

Ripa, Cesare, fl. 1600. *Della novissima iconologia / Cesare Ripa pervgino*. Ampliata in quest' ultima ed. Padova : Pietro Paolo Tozzi, 1624-1625, 3 ptes. en 1 v. : grabs. ; 23 cm.

Notas mss. en portadas: "Di D. Giacomo Salumi". Nota ms. atrás de la primera portada: "De Dn. Diego Ramos". Texto a dos columnas. Encuadernación en pasta española.

7. EASC II-27

Dioscórides, Pedanius, de Anazarbos. *Acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortiferos / tr. de la lengua griega, en la vulgar castellana, & ilustrado con claras y substantiales annotations, y con las figuras de innumeras plantas exquisitas y raras, por el Doctor Andres de Laguna Medico de Iulio*. III. Pont. Maxi. y añadiose una tabla para hallar remedio de todo genero de enfermedades, y otras cosas curiosas, nunca antes ympressa. Salamanca : por Mathias Gaft, 1570, [28], 616, [26] p. : il. ; 30 cm. En la portada "Este libro es de Juan Antonio de Zubillaga". Incluye índice. Apostillas impresa en griego y español. Obra expurgada.

8. EASC XI-32

Marolois, Samuel, 1572-1627. *Opera mathematica, ou, Oeuvres mathematiques traictans de geometrie, perspective, architectvre et fortification*. Nouvelle édition revisée, augmentée et corrigée par Albert Girard. Amsterdam : Chez Ian Ianssen, 1651, 5 t. en 1 v. : il. ; 31 cm.

Contenido: Architectura -- Opticae, sive, Perspectivae, pars I-II -- Artis muniendi, sive, Fortificationis, pars I-II. Encuadernación en pergamino.

9. EASC XX-50

Alphabetvm aethiopicvm, sive, Abyssinvm : cum oratione dominicali Salutatione Angelica, Symbolo Fidei, & Praeceptis Decalogi, Latina lingua compositis, & caractere Aethiopico impressis. Romae : Typis Sac. Congregationis de Propag. Fide, 1631, 16 p. ; 18 cm. Volumen facticio con anotación ms. en la portada: F. de Paula Peralta [tachada] / J.L. Lembeye. Con: Alphabetvm armenvm -- Alphabetum brammhanicum seu indostanum -- Alphabetvm cophtvm sive aegyptiacvm -- Alphabetum veterum etruscorum -- Alphabetum graecum -- Alphabetvm ibericvm -- Bukbiar' liabenskii prepodobniago kirilla labja nom' episkopa napecatan' -- Alphabetum grandonico-malabaricum -- Alphabetum tangutanum -- Alphabetvm chaldaicvm antiqvvm -- Alphabetvm chaldaicvm -- Alphabetum arabicum. Encuadernación en media holandesa con papel xilográfico pintado en la cubierta.

Pendón 4

2.2. El *Westmorland*, una hipótesis del origen

“El *Westmorland* era uno de esos buques que navegaban en corso y mercancía, con los que los ingleses comerciaban en el Mediterráneo [...] Estaba fondeado en el puerto franco de Livorno desde el mes de marzo de 1778, anunciando su salida con carga y pasaje, pero no partió hasta el mes de diciembre de aquel año [...] Pocos días después de zarpar [...] es apresado por dos buques de línea francesa llamados *Cathon* y *Destine*”. José María Luzón Nogué. *El Westmorland. Obras de arte de una presa inglesa*. Madrid, Caja Murcia, 2000, p. 12-13.

“La noticia de que aquellos cajones que había en Málaga contenían una importante cantidad de libros y preciosidades llega en 1783 a conocimiento del Rey a través del conde de Floridablanca, protector de la Real Academia de Bellas Artes. El interés que despierta en el monarca hace que se den instrucciones para que dos miembros competentes se trasladen a Málaga con el objeto de informar de su contenido, a fin de que se seleccionen las obras más interesantes para incrementar las colecciones que esta institución necesitaba para la enseñanza de las Artes”. Luzón, p. 17.

En el Archivo de la Academia de San Carlos se conservan documentos fechados entre 1782 y 1788 con listas de libros en existencia, así como obras que se necesitaban para la enseñanza artística o de envíos bibliográficos hechos desde Madrid por orden real de Carlos III, en colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF). Varios de esos títulos han sido localizados y asociados a los obtenidos por la captura del *Westmorland*.

2.2 El *Westmorland*, una hipótesis del origen (entrada, vitrina grande)

10. EASC XVII-88FF

Hamilton, Gavin, 1723-1798. *Schola italica picturae, sive, Selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae cura et impensis Gavini Hamilton*. Romae : [s.n.], 1773, 39 láms. ; 67 cm. Encuadernación en pasta española, tejuelo rojo con título dorado, hierros dorados en los entre nervios, guardas de papel marmoleado, cortes rojos.

Gavin Hamilton fue pintor británico pionero del neoclasicismo, anticuario y arqueólogo radicado en Roma. Su obra era de interés para los ingleses que hacían el *Grand tour* a Italia. Este libro se seleccionó como uno de los ecos o de los posibles duplicados del *Westmorland*, enviado desde la RABASF a la academia novohispana.

11. EASC XI-221FF

Piranesi, Giovanni Battista, 1720-1778. *Opera / di Giambatista Piranesi*. Roma : [s.n.], 1761-1799, 18 v. : il., láms., planos, retratos ; 58 cm. Encuadernación en pasta española.

La obra del artista italiano Piranesi tuvo una notable recepción en su tiempo. Su destreza plástica para representar su entorno, como su interés por plasmar los temas arqueológicos de su tiempo, hicieron que sus grabados circularan inclusive allende el Mar Mediterráneo y la Mar Océano. El volumen de *Le antichità romane* refleja con claridad los principios del neoclasicismo y es probable que esta obra saliera de los duplicados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, obtenidos del *Westmorland*, rumbo a la naciente academia novohispana

12. Luzón Nogué, José María. *El Westmorland. Obras de arte de una presa inglesa. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. José María Luzón Nogué el día 28 de mayo de 2000 con motivo de su recepción y, Contestación del académico Excmo. Sr. D. Julio López Hernández*. Madrid, Caja Murcia, 2000, 38 p. : il. algunas col. ; 24 cm.

3. Módulos de San Ildefonso

Módulo 1 (texto)

3. Perfil bibliográfico de la BASC

3.1. Introducción

“Los libros vinieron a ordenar los modelos a seguir por la antigua Academia. Posteriormente, la institución y sus libros tuvieron una trayectoria complicada en la vida decimonónica nacional, ya que se vio afectada por la disputa entre los distintos bandos conservadores y liberales, hasta traspasar la convulsa segunda década del siglo xx y encontrar una existencia institucional y estable, integrada al sistema de enseñanza de la Universidad Nacional Autónoma de México.” Silvia Salgado, “La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México y su perfil bibliográfico”, en *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México: UNAM, IIB, FAD, DGAPA, 2015, p. 130-131.

Módulo 2 (texto e imagen)

3.2. Lino Picaseño y Cuevas.

“El ilustre bibliotecario y la Academia estuvieron relacionados por lo menos desde 1903 hasta el año de su muerte en 1984, o sea 81 años, de manera que fue testigo de muchos avatares, de transformaciones, crisis y logros a lo largo de la mayor parte el siglo XX. La importancia de su presencia es multifacética, ha sido reconocido como uno de los pilares del desarrollo bibliográfico de la UNAM, pero a la par de esto encarna los conceptos, ideales y métodos que inspiraron la creación de nuestra academia y, en general, de las academias como instituciones sociales y culturales, uno de cuyos factores fueron los acervos bibliográficos”. José de Santiago Silva. “San Carlos y Lino Picaseño y Cuevas, su bibliotecario”, en *La Biblioteca de la Academia de San Carlos*. México: UNAM, IIB, FAD, DGAPA, 2015, p. 39.

Módulo 3 (texto)

3.3 El sistema de clasificación para la BASC

El sistema elaborado por Lino Picaseño para organizar la biblioteca corresponde al de localización fija temática que respondió a las necesidades del sistema de enseñanza de la academia. El bibliotecario ordenó los libreros utilizando números romanos y a cada libro asignó un número arábigo consecutivo e indicativo de su posición en cada librero. Cuando la biblioteca fue catalogada en la BNM se consideraron las dimensiones de cada libro, esto es que de 31 a 40 cm se agregó una letra F para el tamaño folio y para más de 40 cm se asignaron dos letras FF para dobles folios conocidos como atlánticos. (EMM y LSM)

Módulos 4 y 5. Gráfica con libreros. Gisel Aguilar et al.

Módulo 6. Fechas

Módulo 7. Idiomas

Módulo 8. Países

Módulo 9. Marcas de propiedad (imágenes)

Ventanales

4 Los recintos de la BASC (texto e imágenes)

“El espacio ocupado por los libros, que se fueron incrementando a lo largo del tiempo en las diferentes épocas de existencia de la Academia, fue al principio un lugar improvisado para concentrarlos. Hasta principios del siglo XIX se destinó un sitio para organizarlos y luego, al mediar el siglo, cuando el edificio fue reformado, se tomó la determinación de ocupar un recinto diseñado especialmente para ello [...] Primero se construyó el Salón de Actos y, más tarde, la biblioteca. A partir de entonces la colección se incrementó y, posteriormente, el espacio fue dividido para formar un Fondo Reservado en donde se guardaron y aún se conservan parte de los libros más antiguos”. Elizabeth Fuentes Rojas, “La Biblioteca de la antigua Academia de San Carlos: Un recorrido por sus recintos”, en *La Biblioteca de la Academia de San Carlos*. México: UNAM, IIB, FAD, DGAPA, 2015, p. 17.

5. Los libros de la BASC

5.1 Obras

5.1.1 Arquitectura

12. EASC X-152

Descripcion de los ornatos públicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltacion al trono de los reyes nuestros señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbon, y la jura del serenísimo señor Don Fernando Principe de Asturias. Madrid : Imprenta Real, 1789.

[6], 60 p. : h. plegadas ; 30 cm. Encuadernación en pasta valenciana, con encuadre dorado, lomo y guardas decorados.

"Ornato de la Real Casa de la Academia de las Tres Noble Artes. Año de 1789", lám. 1, p. 7. P. Arnal inv., B.C. Martin dib., F. Marti grab.

13. EASC XI-93

Vitruvius Pollio. *M. Vitruvii Pollionis de Architectura = Dell' architettura di M. Vitruvio Pollione* [manuscrito] / tradotta e comentata dal marchese Berardo Galiani. Ca. 1790, 241 p., 21, 55 h. : il. ; 29 cm. Título tomado de los primeros folios y del lomo. Copia ms. de la "Edizione seconda ricorretta dagli errori ocorsi nella prima, e corredata degli stesi rami disegnati, e fatti incedere dal medesimo traduttore. In Napoli, Presso i Fratelli Terres, 1790". Incluye sobre pegado al final y contiene 21 papelitos (56 al 77 numerados). En algunos documentos del sobre se registra el nombre del jesuita Pedro José Márquez. Encuadernación en piel con guardas de papel industrial pintado.

En las academias del siglo XVIII hubo una recuperación de la tratadística del *Cinquecento*, los alumnos debían prácticamente memorizarlos debido a que en los exámenes se pedían copias exactas de los esquemas que contenían. El presente manuscrito en italiano y latín es una obra facticia que contiene los tres primeros libros de los diez que conforman la obra de Vitruvio, con anotaciones al margen y al menos tres manos distintas; al final del mismo se conserva un borrador escrito por el jesuita Pedro Márquez, desde su exilio italiano (AEA).

14. EASC XI-299FF

Bertotti Scamozzi, Ottavio, 1719-1790. *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladi* / raccolti ed illustrati da Bertotti Scamozzi ; opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati. 2a ed. Vicenza : Giovanni Rossi, 1786, 4 v. : láms. ; 43 cm. Atrás del frontispicio, nota ms.: "Regalado á la Biblioteca de la Academia por el Sr. Dn. Vicente Escandón. Agosto de 1860. B[ernar]do Couto". Encuadernación en piel, título, lomo y cubiertas decoradas en dorado, cortes pintados, guardas de papel con impresos xilográficos coloreados a la italiana.

El trabajo del arquitecto italiano resalta por la integración de grabados de lámina de cobre que realiza de planos y proyectos del *Tratado de Arquitectura* de Andrea Palladio. Referencia indispensable en el mundo constructivo, el cual ejecuta de manera impecable los modelos de la antigüedad clásica. (ICT)

5.1.2. Escultura y Pintura (centro, vitrina chica)

15. EASC X-6

Vasari, Giorgio, 1511-1574. *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani : da Cimabue insino a' tempi nostri : descritte in lingua toscana* / di Giorgio Vasari, pittore aretino ; con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro. 1ª ed. Firenze : appresso Lorenzo Torrentino, 1550, 3 t. en 2 v. : láms. ; 23 cm. Encuadernación en tres partes, en pergamino sobre cartón, con lomo en piel y tejuelo en pergamino, título manuscrito, cabezadas bordadas

16. EASC XI-33 1585

Arfe y Villafañe, Juan de, 1535-1603. *De varia conmesuración para la escultura y arquitectura* Sevilla : en la Imprenta de Andrea Pescioni, y Juan de Leon, 1585-1587, 4 t. en 1 v. : il. ; 28 cm. Sin portada. Colofon del t. 3, 1587.

17. EASC XV-286

Interián de Ayala, Juan, fray, 1656-1730. *El pintor christiano y erudito, ó, Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas* / escrita en latin por el M.R.P.M. Fr. Juan Interián de Ayala ; tr. en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro. Madrid : Joachin Ibarra, 1782, 2 v. ; 22 cm. En el v. 2.: "Apéndice que contiene algunas advertencias sobre las imágenes sagradas que pertenecen al Testamento Viejo"

18. EASC X-76 1797

Mengs, Anton Raphael, 1728-1779. *Obras* / de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey ; publicadas por Joseph Nicolas de Azara. 2a ed. Madrid : En la Imprenta Real, 1797, lii, 402 p. : il. ; 26 cm. Frontispicio con retrato grabado de Rafael Mengs. Encuadernación en media holandesa.

Pendón 5

5.1. Obras

5.1.3. Grabado

En los primeros tiempos de la Academia los libros de estampa o grabado servían de instrumento para la enseñanza artística y por medio de ellos los alumnos practicaban el ejercicio de la copia basándose en la composición de sus ilustraciones. Tiempo después, la técnica del grabado para el aprendizaje del dibujo será sustituida por la

copia de modelos al natural. Los libros dedicados al arte contenían obras enfocadas principalmente a temas paganos, literarios o religiosos debido a que en el principio no se permitía la libre reproducción en la práctica del dibujo. Cabe apuntar que gran parte de las publicaciones artísticas sobre grabado de los primeros años de la Academia corresponden a países europeos como Francia, Italia, Alemania, Países Bajos o Inglaterra de donde provenían los artistas más conocidos de la época.

5.1.3. Grabado (centro, vitrina chica)

19. EASC V-79FF

Galerie du Grand duc de Toscane à Florence : recueillie par le fameux Petrucci et autres habiles maîtres. [S.l. : s.n., s.a.], 2 v. : principalmente láms. ; 47 cm. Portada manuscrita. Volumen formado por grabados de Francesco Petrucci, con obras de Rubens, Fr. Ant. Lorenzini, Tiziano, Diego Velasco, Cosme Mogally, Anton Van Dyck, Simone Cantarini, F. Salviati *et al.* Encuadernación en piel sobre cartón, en ambas cubiertas escudo de armas con la leyenda: "Non degenero". El *super libris* perteneció a la familia Turinetti, nobles italianos de Turín (identificación del Dr. José María de Francisco Olmos).

La obra representa el momento en que Santa Cecilia es sometida por su verdugo romano tras negarse a adorar a los dioses paganos. Un ángel desciende para colocar la corona de rosas y entregar la palma, símbolos de la virginidad y el martirio de la santa. El violín, la partitura y el órgano al fondo son los atributos con los cuales se la identifica como patrona de la música. (MRO)

5.1.4 Anatomía (centro, vitrina chica)

20. EASC XL-4FF

Cowper, William, 1666-1709. *Anatomia corporum humanorum centum et viginti tabulis maxima parte ad naturalem magnitudinem singulari artificio, nec minori elegantia ab excellentissimis, qui in Europa sunt, artificibus ad vivum expressis, atque aes incisus illustrata. Amplius explicata, multisque novis anatomicis inventis, medicis chirurgicisque observationibus* / aucta a Gulielmo Cowper ; acceddunt ejusdem introductio in oeconomiam animalium et nunc primum supplementum ad appendicem Latinitate donata. Curante Gulielmo Dundass, Scoto M.D. Hanc novam et multo auctiorem editionem una cum novo indice eoque multo luculentiore; promulgare curavit Rudolphus Schomberg. Ultrajecti [i.e. Utrech] : Apud Nicolaum Mundendam, 1750, [142] p. : il., 119 láms. algunas pleg. ; 54 cm. Portada a dos tintas. Encuadernación en piel, con dorado en la cubierta.

El estudio de la anatomía en la Academia de Bellas Artes era esencial para los estudiantes de pintura, escultura y grabado, lo cual queda explícito cuando en marzo de 1904, Antonio Rivas Mercado, su director, manifestó que la intención era la “de formar artistas y no artesanos que únicamente reproduzcan modelos como simples cultivadores de la calcografía”. En ese sentido, señaló aspectos como: “que todas las reproducciones se hagan a diferente escala, se dominen las perspectivas y la anatomía”. Por lo tanto para su enseñanza era indispensable contar con libros

propios del cuerpo humano, de plantas y animales como el que se presenta en esta exposición. Es posible que este volumen fuera traído o encargado por Jerónimo Antonio Gil. (EMM)

Pendón 6

5.1.5. Ciencia

En los tesoros bibliográficos de la BASC, cuatro libros son de la mayor importancia para la historia de la ciencia. Los *elementos* de Euclides es una de las obras más publicada y traducida de la ciencia. Hasta el establecimiento de la geometría no euclidiana en el siglo XIX, fueron la referencia fundamental de razonamientos, métodos y teoremas. Su geometría se basa en postulados expresados a través de definiciones y nociones. Los *principia mathematica*, de Newton, es un libro esencial de la física, en el que se estableció la teoría y leyes del movimiento mecánico, incluida la gravitación universal, que explican las fuerzas fundamentales de la naturaleza; eso significó un cambio radical con el paradigma aristotélico del movimiento. Su influencia en la física, es comparable con el impacto de los *elementos* de Euclides en matemáticas.

El *analysin infinitorum*, de Euler es una obra de gran influjo que introduce una serie de textos del autor sobre cálculo diferencial e integral. Algunas de sus contribuciones se encuentran en la definición de función y funciones trigonométricas, así como en los métodos para representar y transformar las funciones; la obra revolucionó la teoría matemática de los logaritmos y popularizó el uso de los símbolos “*e*” y “*π*”. La *Theoria motvs corporvm coelestivm* de Gauss es un texto que asombró al mundo científico a principios del siglo XIX al resolver el problema de calcular las órbitas planetarias a través de un método simple, con base en herramientas algebraicas y trigonométricas. Los cuatro textos fueron revolucionarios desde el momento de su publicación, ya que introdujeron definiciones, principios y métodos que modernizaron la ciencia. Actualmente son obras de referencia para estudiantes de física, matemáticas e ingeniería. (AEC)

5.1.5 Ciencia (centro, vitrina chica)

21. EASC XII-406

Newton, Isaac, 1642-1727. *Philosophiae naturalis principia mathematica* / Isaaco Newtono ; perpetuis commentariis illustrata, communi studio PP. Thomae Le Seur & Francisci Jacquier.

Genevae : Typis Barrillot & Filii, Bibliop. & Typogr., 1739-1742, 3 t. en 2 v. ; 26 cm. Portada a dos tintas, con marca tipográfica. Texto a dos columnas. Incluye índice. Apostillas impresas Encuadernación en pasta española y cortes rojos.

22. EASC XII-401

Euclides. *Los seis primeros libros, y el undécimo, y duodécimo de los elementos de Euclides* / tr. de nuevo sobre la versión latina de Federico Comandino conforme a la fiel, y correctísima edición de ella publicada modernamente por Roberto Simson ; con notas críticas y geométricas del mismo autor. Madrid : Por D. Joachin Ibarra, 1744, 360 p. ; 25 cm. Apostillas impresas.

23. EASC XII-404

Euler, Leonhard, 1707-1783. *Introductio in analysin infinitorum* / Leonhardo Eulero. Lausannae : apud Marcum-Michaellem Bousquet & Socios, 1748, 2 v. : il. ; 25 cm.

24. EASC XII-104F

Gauss, Karl Friedrich, 1777-1855. *Theoria motvs corporvm coelestivm in sectionibvs conicis solem ambientivm* / Carolo Friderico Gavss. Hamburgi : Frid. Perthes et I. H. Besser, 1809, 1 v. varias paginaciones : fots. ; 31 cm.

5.1.6 Invención (centro, vitrina chica)

25. EASC XI-195F

Dietterlin, Wendel, 1550?-1599. *Le livre de l'architecture : recueil de planches donnant la division, symétrie et proportion des cinq ordres, appliqués à tous les travaux d'arts qui en dépendent, tels que fenêtres, cheminées, chambranles, portails, fontaines et tombeaux* / inventé et publié en deux cents planches pour l'usage et l'instruction des amis de l'art par Wendel Dietterlin. Liège : Charles Claesen, graveur, éditeur, 1862, 2 v. : láms. ; 43 cm. En el colofón: Imprimé à Nuremberg par Balthasar Caymorx anno MDXCVIII. Réimprimé à Liège par Charles Claesen anno MDCCCLXII. Encuadernación holandesa.

El pintor y grabador alemán pide al lector que antes de juzgar su obra, la deje hablar, que observe su trabajo después de diseñar, grabar e imprimir las planchas compuestas que realizó para completarla. Su trabajo es uno de los tratados básico de la ornamentación barroca, especialmente la de Iberoamérica. (ICT)

26. EASC IX-22F

Ferrario, Giulio, 1767-1847. *Il costume antico e moderno o, Storia del governo della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni : provata coi monumenti dell' antichità e rappresentata cogli analoghi disegni* / dal dottore Giulio Ferrario. Milano : Dalla Tipografia dell' Editore, 1829-1834, 21 v. : il., algunas col. ; 37 cm. *Ex libris* ms.: "Giulio Ferrario". Papel artesanal con marca de agua del editor Giulio Ferrario. "N°52 esseplare del socio signor Giorgio Ferrario"

La obra está organizada por continentes y cada volumen incluye costumbres y características de diversos países. Contiene mapas e ilustraciones impresas e iluminadas de forma notable con un pequeño sello realizado, así como el título e iniciales del autor y compilador de la obra. El v.16 corresponde a la América septentrional e incluye

México. Las imágenes no son fieles a la realidad, pero eso no resta importancia al estudio realizado y proporciona una idea general de la concepción de México en Europa, durante las primeras décadas del siglo XIX. (GCN)

5.1.7. Ilustración y diseño (centro, vitrina chica)

27. EASC IV-66

Stevens, Thomas Wood, 1880-1942. *Book of words : a pageant of the Italian Renaissance*. Chicago : The Art Institute, 1909, 85 p. : il. ; 24 cm. Portada a dos tintas, enmarcada e il.

28. EASC V-24

Contes des mille et une nuits / adapt. par Hadji-Mazem ; ill. par Edmond Dulac. Paris : L'Édition d'Art, [s.a.], viii, 130 p. : láms. (algunas col.) ; 29 cm. "Cette édition de luxe a été tirée à trois cents exemplaires numérotés et signés par l'artiste no. 211". Firma de Edmundo Dulac.

29. EASC VIII-24F

Grasset, Eugène-Samuel, 1845-1917. *Méthode de composition ornementale*. Paris : Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1907, 2 v. : il., láms. (algunas col.) ; 33 cm.

Encuadernación entera en tela industrial verde

30. EASC X-75

Thausing, Morris. *Dürer : Geschichte seines Lebens und seiner Kunst* / von Moriz Thausing.

Leipzig : Verlag Von E. A. Seemann, 1876, xvi, 537 p. : il., láms. ; 27 cm. Encuadernación holandesa con papel decorado.

5.1.8. Ornamentación (centro, vitrina chica)

31. EASC VIII-13 1882

Blanc, Charles, 1813-1882. *Grammaire des arts décoratifs : décoration intérieure de la maison*. Paris : Librairie Renouard : H. Loones, Successeur, 1882, [2], 480 p. : il., 11 láms. col. ; 28 cm. "Ornée de 255 gravures".

La ornamentación para una institución como la Academia significó el estudio de la forma. Una materia que logró unificar las bellas artes con las artesanías. Se mantiene la hipótesis de que el librero VIII de la BASC pudo haber sido el material que utilizó Lino Picaseño para impartir sus clases sobre ornamentación. La importancia de esa materia radica en la multiplicidad de soportes y estilos, en las que puede ser integrada. En el siglo XIX, por ejemplo, las publicaciones en torno a ella recibió un fuerte impulso de las artes decorativas, lideradas por el movimiento inglés *Arts and Crafts* y enriquecida por la influencia estilística del *Art Nouveau*.

32. EASC VIII-90F

Bossert, Helmuth Theodor, 1889-1961. *Das Ornamentwerk : eine Sammlung angewandter farbiger Ornamente und Dekorationen*. Berlin : Verlag Ernst Wasmuth, 1924. ix, 35 p., cxx h. : il. col. ; 39 cm.

33. EASC VIII- 51F (exponer lámina) *

Réal, Daniel. *La décoration primitive : Amérique pré-colombienne*. Paris : Librairie des Arts Décoratifs, A. Calavas, [ca. 1920], [16] p., xlviii h. : fots. algunas col. ; 33 cm.

34. EASC VIII- 27F (exponer lámina) *

Herbinier, A. *Documents de décoration florale moderne : applications & interprétations de la fleur*. Paris : Armand Guérinet, [1895?], [34] h. : il. ; 42 cm.

5.1.10. Revistas (centro, vitrina grande)

35. EASC IV-52F

Figaro illustré. Paris : J. Boussod : Manzi : Joyant, 1883-1911, v. : il., láms. ; 42 cm.
Encuadernación moderna artística, en tela pintada.

Las publicaciones periódicas constituyen el soporte editorial menos numeroso del acervo de la BASC, aunque no por ello menos significativo. Desde los comienzos del siglo XIX el incremento de lectores fue alentador, comparado con siglos anteriores. Para Europa, especialmente Inglaterra y Francia, de donde eran originarias las principales industrias editoriales, la socialización de la lectura demandaba la creación de contenido cada vez más diverso, que al materializarse, representó una influencia sustancial para la producción editorial nacional.

36. EASC IX-7F

L'Art et la mode : Journal de la vie mondaine. No. 1, 5me année (décembre, 1883)- No. 53 5me année (29 novembre 1884) / dirigé par H. de Hem. Paris : [s. n.], 1883-1884, 27 nos. : il., láms. ; 38 cm.

37. EASC XIX-6

L'artiste : revue de l'art contemporain. Paris : Bureaux de l'Artiste, 1831-1904, t. en v. : láms., retrs. ; 27 cm.
Otra información sobre el título varía ligeramente. Encuadernación en media holandesa, con guardas de papel pintado.

38. EASC 1-90

El artista : bellas artes, literatura, ciencias / Revista mensual bajo la dirección de Jorge Hammeken y Mexía y Juan M. Villela ; [editor Sr. Capdevielle]. México : [Francisco] Díaz de León y [Santiago] White, 1874-1875, v. : il. ; 33 cm.

En la primera mitad del periodo decimonónico la creación de revistas nacionales integraba los contenidos de las publicaciones extranjeras; situación que se transformó conforme avanzaba el siglo. A partir de 1860, se inicia una renovación de la industria de la edición: “Ya no se traduce tanto a los extranjeros. Se copiarán de Europa los formatos e incluso las temáticas y las teorías literarias, pero lo fundamental de este tiempo es dar una presencia a las empresas culturales mexicanas, a los textos de autores nacionales”. Laura Suárez de la Torre, "La producción de libros, revistas, periódicos y folletos del siglo XIX", en: *La República de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. México: UNAM, 2005, v. 2, p. 9-25.

39. EASC I-68

Contemporáneos : revista mexicana de cultura / ed. Bernardo J. Gastélum, Jaime Torres Bodet, B. Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo. México : Contemporáneos, 1928, v. I, II y III ; 22 cm.

Las revistas literarias configuran un género editorial, cuyo auge se dio en la cuarta década del siglo XIX. Su carácter misceláneo, que fue reduciéndose en la centuria ulterior se refiere a la diversidad de temáticas y géneros literarios que integran. Dentro de este conjunto, el arte ocupa un lugar destacable.

Pendón 7

5.2. Encuadernaciones industriales y artísticas

Las encuadernaciones industriales, aquí exhibidas, representan modos del quehacer editorial europeo en la segunda mitad del siglo XIX. El libro a través de su cubierta ofrecía estilos ornamentales, ilustraciones y nuevas temáticas que evidencian su continuo proceso de transformación cultural y de vinculación con lo científico y artístico. La empresa editorial, se encargó de materializar estos cambios a través de los libros, cuya presencia en la BASC conforma la referencia visual de quienes los consultaron y quizá fungieron como prototipos para la producción de ejemplares nacionales.

Las encuadernaciones artísticas pueden ser abordadas a partir de las estructuras que las conforman. Las guardas han sido una parte esencial para la integración de las cubiertas al cuerpo del libro; sin embargo, la riqueza plástica que presentan, les ha conferido un valor artístico y para los encuadernadores resulta ser una extensión de su actividad creativa.

En un acervo tan amplio como el de la BASC, es posible encontrar una gran variedad de ellas; las cuales pueden diferenciarse según el tipo de técnica decorativa que presentan. En la vitrina se aprecia la técnica del marmoleado en sus variantes de caracola y peine. A menos que se hable de ejemplares industriales las guardas pueden ser consideradas idénticas; situación que será imposible lograr en las artesanales. (GAL y MVM)

5.2.1. Encuadernaciones industriales (vitrina chica)

40. EASC IX-2F

Müntz, Eugène, 1845-1902. *Les tapisseries de Raphael au Vatican et dans les principaux musées ou collection de l'Europe : étude historique et critique*. Paris : J. Rothschild, 1897, 64 p. : [27] h. il. ; 40 cm. En la portada: "accompagnée de neuf eaux-fortes ou planches sur cuivre et de 125 illustrations reproduites directement d'après les dessins, cartons ou tentures de haute lisse".

Encuadernación de editor. Piel color verde y papel azul como material de recubrimiento para lomo y cubiertas, respectivamente. Cortes biselados a la greca. Cubierta anterior compuesta de un encuadramiento exterior ornamental, en color rojo que enmarca los datos de la obra, impresos a color. Cubierta posterior con recuadro al centro, impreso en tinta roja. Lomera dividida en cinco casillas, con tejuelos de papel azul impresos en cada una. Canto superior dorado. Guardas en papel *moiré*. (MRO)

41. EASC X-56

Lefort, Paul, 1829-1904. *Velázquez*. Paris : Librairie de l'Art, [1887], 159 p. : il. ; 26 cm. (Les artistes célèbres).

Encuadernación industrial con recubrimiento en keratol rojo y cortes biselados. Cubierta anterior ornamentada con motivos vegetales y florales, impresos con plancha en dorado y tinta negra. Diseño frontal con autor y título de la obra. Lomo del libro con elemento floral y datos sobre la publicación en vertical. Cantos dorados. (MRO)

42. EASC XI-330F

Spuhler, A. *Mon voyage en Italie : album illustré de huit cents photographies*.

Neuchatel, Suisse : Comptoir de Phototypie Éditeur ; Paris : A. Schlachter ; Leipzig : K.F. Koehler, ca. 1900, 306 p. : il. ; 30 x 42 cm.

Encuadernación de editor tipo Bradel. Tela de color verde como material de recubrimiento. Cubierta anterior policroma, compuesta con imagen que refiere al título. Guardas industriales con motivos decorativos en color azul y anaranjado; en parte izquierda inferior de la composición se perciben dos leyendas: "CLAUDIO PELLANDINI MEXICO, 2da calle de San Francisco nº. 10. Gran depósito de Papel Tapiz. Doraduría y Fábrica de Espejos, Lunas, Cristales y Vidrios"; seguido de: "A Spohler, Inv." Según el orden de mención, el primero, es un anuncio integrado después de la impresión de la cubierta y, probablemente, se trate de uno de los principales establecimientos de la Cd. de México que, durante la mayor parte del siglo XIX, abastecieron de papel tapiz a los talleres de encuadernación; el segundo, por el contrario, forma parte del diseño de la cubierta y refiere el nombre de su inventor. (GAL)

43. EASC XI-436F

Monumentos Arquitectónicos de España. Madrid : E. Martin y Gamoneda : Imp. de Antonio G. Izquierdo, 1905.2 v. : il., láms. ; 43 cm. El Fondo cuenta con el v. 1: Toledo.

Encuadernación retrospectiva con lacerías mudéjares en dorado y plateado. Ambas cubiertas en keratol morado, ornamentadas con marco exterior de tres hilos en plateado, encuadramiento y rosetón con lacerías en dorado y plateado. Lomo recubierto con piel marrón; constituido en seis casillas delimitadas por costillas simuladas con detalles en dorado y gofrado, la segunda y cuarta casilla contienen datos sobre la obra, las restantes están decoradas con encuadres de lacerías mudéjares en dorado. Leyenda en dorado al pie del lomo: "Soldevilla Encuadernador". Cabezadas en tela azul y blanca. Guardas en papel *moiré*. (MRO)

5.2.2. Encuadernaciones artísticas (vitrina chica)

44. EASC V-60F

Gruyer, François Anatole, 1825-1909. *Voyage autour du Salon Carré au Musée du Louvre*. Paris : Firmin Didot, 1891, 496 p. : il. ; 34 cm. Marca tipográfica en la portada.

Encuadernación artística holandesa con lomera y esquineras en piel marroquí de color marrón, papel marmoleado de caracolas en color rojo, azul, verde y amarillo para el plano central. Lomo con costillas decoradas con hilo punteado dorado y borde gofrado; segunda casilla con leyenda horizontal "F. A. GRUYER / VOYAGE AUTOUR DU SALON CARRE". Guardas marmoleadas al estilo caracolas. Tras la guarda y la hoja volada hay otra tapa industrial de papel que simula a la piel marroquí, ornamentada con plancha en dorado. (MRO)

45. EASC XVII-91FF

Rubens, Peter Paul, 1577-1640. *La Gallerie du Palais du Luxembourg* / peinte par Rubens, dessinée par les S. Nattier, et gravée par les plus illustres graveurs du temps. Paris : Duchange, 1710, 2 p. : 25 láms. ; 65 cm.

Encuadernación entera en piel de color rojo. Cubierta anterior y posterior con encuadramiento en el borde con hilo doble y rueda de motivos ornamentales en dorado; *super libris* con marca heráldica dorada al centro. Lomo decorado con figuras zoomorfas y florales doradas. Cantos y contracantos con ruedas en dorado, cortes con lámina de oro. Guardas marmoleadas al estilo hoja de roble. (MRO)

46. EASC IV-2

Addison, Joseph, 1672-1719. *Diálogos sobre la utilidad de las medallas antiguas, principalmente por la conexión que tiene con los poetas griegos y latinos* / obra escrita en inglés por el caballero Joseph Addison ; tr. al castellano con unas breves notas y correcciones por don Pedro Alonso O-Crouley. Al fin va la Descripción del Museo del Traductor. Madrid : En la oficina de D. Plácido Barco López, 1795, 166, [60], 169-585 p. : il. ; 31 cm.

Encuadernación artística holandesa con lomera en piel de color verde, papel marmoleado estilo *shell*, laminado, color marrón, negro y rojo en el plano central de las cubiertas. Lomo liso, dividido en cuatro casillas por hilos

dobles y fierros en dorado; la segunda casilla contiene el nombre del autor y el título de la obra. Guardas marmoleadas estilo *shell* en color marrón; *ex libris* en la contraguada anterior con leyenda: "*Ex bibliotheca / Joannis Ludovici Lembeye.*" (MRO)

47. EASC VII-2

Vecellio, Cesarae, ca. 1530-1600. *Costumes anciens et modernes = Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* / di Cesare Vecelli ; précédés d'un essai sur la gravure sur bois par M. Amb. Firmin Didot. Paris : Typographie de Firmin Didot Frères Fils, 1859, 2 v. il. ; 23 cm.

Encuadernación artística holandesa con lomera y esquineras en piel de color rojo con bordes dorados por rueda de un hilo; papel marmoleado en color rojo, amarillo, azul y verde para el plano central de las cubiertas. Lomera con costillas y casillas decoradas con ruedas en dorado. Corte superior cubierto por lámina de oro. Cabezada doble de cabeza y pie en hilos azul y blanco. Guardas marmoleadas industriales estilo caracolas. (MRO)

Bibliografía Mexicana en la BASC (nicho 1, texto en pared)

Las obras seleccionadas se refieren a autores o temas mexicanos publicados en México o fuera del país que suman aproximadamente 200 títulos de los 1800 que se conservan en la BASC. Cabe apuntar que en la muestra se incluyeron dos autores extranjeros con obras editadas en México como las matemáticas del hispano Benito Bails, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o de Eugenio Landesio, profesor italiano y maestro de José María Velasco y Luis Couto, quien escribió su libro en México con la ayuda de sus discípulos.

De las publicaciones estatales se seleccionaron dos libros impresos en Aguascalientes y Coatepec. El primero de ellos es una interesantísima edición del *Cantar de los Cantares* en español, griego, hebreo, latín, francés, alemán e inglés, lo que representa un esfuerzo extraordinario para una imprenta radicada en provincia; mientras que de la segunda solo se tienen las siglas J.S.L. de su autor y se trata de una obra breve con fines prácticas para uso de distintos artesanos y oficiales de la construcción.

Sobre los autores mexicanos, la BASC resguarda un volumen con una publicación periódica editada por el bibliógrafo José María Vigil, director en su momento de la Biblioteca Nacional de México; también se agregó un libro de Antonio Peñafiel, antropólogo e historiador sobresaliente durante el porfiriato, en la que se refleja la importancia que adquirió la exaltación de lo autóctono, a través del simbolismo prehispánico en la construcción nacionalista del México moderno. Dos obras publicadas en el siglo XX completan esta selección, la primera trata de la influencia del arquitecto italiano Julio Cavallari en el desarrollo de las carreras de arquitectura e ingeniería en México; en tanto que la segunda es una pieza literaria de Mariano Silva -miembro del Ateneo de la Juventud-, de la cual Beatriz Espejo apunta que *Campanitas de plata* "le permitió cristalizar su talento". La obra está ilustra

por gratas xilografías de Francisco Díaz de León, en su momento, estudiante de la antigua Academia de San Carlos. (SS)

5.3. **Bibliografía Mexicana en la BASC** (nicho 1, vitrina grande)

48. EASC XII-227

Bails, Benito, 1730-1797. *Principios de matemáticas*. Reimpreso para uso de los alumnos del Seminario Nacional de Minería de orden de Francisco Robles. México : Imprenta de Galván, á cargo de Mariano Arévalo, 1828, v. : il. ; 22 cm.

49. EASC XII-251F

Landesio, Eugenio, 1810-1879. *Cimientos del artista, dibujante y pintor : compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción, con las nociones necesarias de geometría* / por Eugenio Landesio de Turino. México : Tipografía de M. Murguía, 1866, 2 v. : láms. ; 22 cm. + 1 atlas. "Dedicado a la Academia Imperial de Nobles Artes de San Carlos por el pintor de pintura de paisaje y de perspectiva"

51. EASC I-96

Biblia. A.T. Cantar de los cantares. Díaz de León. 1891. *El cantar de los cantares de Salomón* / tr. del hebreo por Jesús Díaz de León. 2a ed. Aguascalientes : Imprenta de J. T. Pedroza é Hijos, 1891, 275 p. ; 22 cm. Texto original en hebreo, con tr. al español, griego, latín, alemán, francés e inglés.

52. EASC VI-14

J.F.S. *Elementos de aritmética, geometría y de dibujo lineal dedicados exclusivamente á los oficiales de albañil, de carpintero, de herrero y de fundidor y el trazado de las figuras que son indispensables para la buena y pronta ejecución de las obras de arte que a cada uno corresponden*. Coatepec : Imprenta de Antonio M. Rebolledo, 1873, 99 p. ; 17 cm.

53. EASC I-93

Revista filosófica / dirección y edición de José María Vigil. México : Imprenta y Litografía de Irineo Paz, 1882. v. ; 28 cm.

54. EASC IX-24F

Peñañiel, Antonio, 1830-1922. *Indumentaria antigua : vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*. México : Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1903, 136, 4 p. : il., láms. ; 47 cm. Ejemplares numerados 71 y 73 de un tiraje de 150. El primero está dedicado a la Academia Nacional de Bellas Artes por el autor.

55. EASC XXIV-27

Álvarez, Manuel Francisco, n. 1842. *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*. México : A. Carranza y Compañía, Impresores, 1906. 144 p. : il., fots. ; 22 cm. Encuadernación en piel con tejuelo leyenda en la cubierta: 1781-1931 Bibl. E. N. de B. Artes".

56. EASC I-111

Silva y Aceves, Mariano, 1887-1937. *Campanitas de plata / maderas originales de Díaz de León*. México : Cvltvra, 1925, 105 p. : il. ; 22 cm.

6. Ms. Tresguerras (nicho 2, texto en pared)

Francisco Eduardo Tresguerras fue un artista completo que incursionó en varias disciplinas. Sus manuscritos delatan dos realidades: Por un lado la materialidad del objeto nos muestra el cuidado y empeño que dedicó a lo que concebía ya que al hojear el libro pareciera que se está frente a un impreso ilustrado con calcografías, sin embargo, al mirar con cuidado queda de manifiesto la calidad de su caligrafía y el dominio del dibujo; por otro lado el contenido nos muestra la erudición del autor, pues más allá de ser una miscelánea satírica en la que se burla de sus detractores, lo que se logra ver es el manejo de fuentes griegas y latinas para versar, lo mismo que de tratadistas y literatos en su prosa. Ejemplo de lo anterior son los libros de Antonio Palomino y su homónimo Ponz, que utilizó para defender su *Columna* –hoy llamada de la Independencia-, en Celaya; del primero cita su diccionario, del segundo se aviene de una escultura que describe en sus *Viajes*. Estos autores tuvieron un peso fundamental dentro del repertorio bibliográfico de la Academia de San Carlos, lo que sugiere lo actualizado y bien documentado que se encontraba el autor de las *Varias piezas divertidas*.

Lejos del Tresguerras mordaz, se reconoce al celayense como un fiel devoto que llevó a cabo la proeza de copiar las *Letanías Lauretanas* de Francisco Dornn en las que incluyó los 57 grabados de los hermanos Klauber; dicho ejercicio marcaría su propio trabajo manuscrito al recuperar tanto el estilo tipográfico como las rocallas en sus dibujos. Además, Tresguerras escribió una *Novena* dedicada a la Virgen de los Dolores. Como un trabajo de rescate del contenido de la obra, Francisco de la Maza editó en 1962 los *Ocios literarios*. Hoy en día el esfuerzo continúa con una edición facsimilar digital, acompañada de algunos estudios sobre el autor y sus obras producida por el Seminario BASC. (AEA)

6. Ms. Tresguerras (nicho 2, vitrina mediana)

52. EASC XV-283 1715

Palomino de Castro y Velasco, Antonio, 1655-1726. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid : por Lucas Antonio de Bedmar, 1715. 3 v. : il. ; 30 cm. Frontispicio con gra. xil.: "Palom. inv. / Rovira sculp. Valentia 1715". Portada con orla tipográfica en los dos primeros tomos y adorno xilográfico con escudo xilográfico real

en la cabecera del primer tomo. Iniciales grabadas y adornos xilográficos a lo largo del texto, apostillas marginales. Anotaciones mss. a lo largo de la obra. Encuadernación en pergamino sobre cartón, con amarres, título ms. en el lomo

La obra se inscribe en el programa de estudios de la Academia de San Carlos, incluso en los documentos fundacionales. El *Museo* de Palomino era básico en la enseñanza del dibujo, quehacer común a todas las artes. Inicia con la propuesta graduada de enseñanza, en la que se van dibujando partes del cuerpo, a continuación se copian modelos de yeso y se concluye con el dibujo al natural. En el último tomo, a la manera de Vasari, describe la vida de más de 150 artistas españoles. (AEA)

53. EASC I-134

Ponz, Antonio, 1725-1792. Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella / su autor d. Antonio Ponz. 3a ed. correg. y aum.

Madrid : por la viuda de Ibarra, Hijos, y Co., 1787-1793, 6 v. : il. ; 17 cm.

Miembro activo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, Antonio Ponz fue un impulsor del estilo neoclásico; sus libros de viajes están escritos como epístolas, que era la forma propia de ese género literario, y en ellos se hace un recuento de las obras españolas, especialmente las andaluzas y sus descripciones tuvieron una fuerte influencia en el quehacer artístico, llegando pronto a la Nueva España. Sus ideas contribuyeron al desprecio del barroco y a la exaltación del arte clásico. (AEA)

54. RFO 232.91 DOR.I.

Dornn, Franz Xavier, fl. 1781. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique reginae Mariae honorem, et gloriam prima vice in domo Lauretana a Sanctis Angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica approbatae & confirmatae symbolicis ac Biblicis figuris in quinquaginta septem iconismis aeneis expressae, & secundum ordinem titulorum exhibitae / pia meditatione elucidatae, ac expensae Francisco Xaverio Dornn, praedicatore ordinario in Fridberg. Augustae Vindelicorum [i.e. Augsburgo] : Sumptibus Joannis Baptistae Burckart, 1750, [1], 56 h., 57-82 p. : 57 láms. ; 16 cm. El frontispicio y las 57 láminas fueron grabados por Ios. y Ioan. Klauber. Encuadernación en piel gofrada, con amarres.*

55. EASC XXV-168

Tresguerras, Francisco Eduardo, 1759-1833. *Varias piezas divertidas* [manuscrito]: *en prosa y verso*. 1796-1797, 65-276, [16] p. : il. ; 22 cm. Páginas de la 1-64 en blanco. Apostillas. Notas a pie de página

56. R242.8 TRE.n.

Tresguerras, Eduardo Francisco, 1759-1833. *Novena de María Santísima Dolorosa*. Reimpresión. Celaya : Teodoro Ginori, 1901, 39 p. : il. ; 15 cm.

Tresguerras fue un fiel devoto de la Virgen de los Dolores, variopinta fue su producción artística dedicada a esta advocación mariana: grabados, pinturas, esculturas, música y por supuesto una *Novena*, que originalmente se

imprimió en Celaya en 1817, en el taller de Alejandro Valdés. La que se encuentra en la Biblioteca Nacional es una reimpresión de 1901, contiene un grabado de la Dolorosa, sin embargo, tanto por la talla como por carecer de firma no se puede adjudicar a la mano del celayense. El ejemplar expuesto perteneció al historiador Francisco de la Maza como indica la marca de propiedad de su puño y letra. (AEA)

57. M868.1 TRE.o.

Tresguerras, Francisco Eduardo, 1759-1833. *Ocios literarios* / edición, prólogo y notas de Francisco de la Maza. México : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, 219 p. ; 24 cm. (Estudios y fuentes del arte en México ; 12)

Anexo 2. Guion museográfico

Propuesta museográfica Exposición La Biblioteca de la Academia de San Carlos Departamento de Difusión Cultural del IIB

Títulos y subtítulos en vinil

Textos para pendón o muro impresos en plotter

Títulos adentro de vitrina

Sección 1.o

- Muro de inicio
 - Título de la exposición: La Biblioteca de la Academia de San Carlos en la BNM
 - 1 texto que englobe contenido de toda la exposición (1.)
 - Imagen de cartel

Sección 2.o

- Pendón 1
 - Título: Historia de la Biblioteca
 - 1 texto de la historia de la BASC
- Pendón 2
 - Título: El Fondo de Origen de la BASC
 - Subtítulo: Los libros de Jerónimo Antonio Gil
 - 1 texto (que son en realidad 3 frases)
- Vitrina 1 (grande)
 - 9 libros
- Pendón 3
 - Subtítulo: El Westmorland
 - 1 texto (que en realidad es una cita de Luzón)
- Vitrina 2 (grande)
 - 2 libros grandes

Sección 3.0

- Módulos de San Ildefonso
 - M. 1, **Título: El perfil bibliográfico de la BASC**
 - M.1, **1 texto introductorio corto (cita 3.1.)**
 - M.2, **Subtítulo: Lino Picaseño y Cuevas**
 - M.2, **Lino Picaseño (texto e imagen integrado)**
 - M.3, **Subtítulo El sistema de clasificación de la BASC**
 - M. 3, **1 texto introductorio corto (3.3.)**
 - M.4, **Plotter de composición en imagen (parte 1) —Diseño: Gisel Aguilar—**
 - M. 5, **Plotter de composición en imagen (parte 2) —Diseño: Gisel Aguilar—**
 - M.6, **Línea del tiempo por temas (parte 1) —Diseño: Gisel Aguilar—**
 - M.7, **Línea del tiempo por temas (parte 2) —Diseño: Gisel Aguilar—**
 - M.8, **Línea del tiempo por temas (parte 3) —Diseño: Gisel Aguilar—**
 - M.9, **Texto explicativo de la línea del tiempo**

Sección 4.0

- Ventanales
 - **Título: Recintos de la BASC**
 - Ventana 1 **Texto introductorio**
 - Ventana 2-5 **Imágenes de diferentes sedes de la BASC**

Sección 5.0

- Vitrinas
 - Vitrina 3, **Arquitectura**
 - Vitrina 3, **3 libros**
 - Vitrina 4, **Escultura y pintura**
 - Vitrina 4, **4 libros**
 - Vitrina 5, **Anatomía**
 - Vitrina 5, **1 libro**
 - Vitrina 6, **Ciencia**
 - Vitrina 6, **4 libros**
 - Vitrina 7, **Grabado**
 - Vitrina 7, **1 libro**
 - Vitrina 8, **Invención y fantasía**
 - Vitrina 8, **2 libros**
 - Vitrina 9, **Raros y curiosos**
 - Vitrina 9, **3 libros**
 - Vitrina 10 (grande), **Revistas**
 - Vitrina 10 (grande), **5 revistas**
- Texto corto Pendón. Vitrina
 - Vitrina 11, **Encuadernaciones industriales**

- Vitrina 11, 4 libros

Texto corto Pendón. Vitrina

- Vitrina 12, **Encuadernaciones artísticas**
- Vitrina 12, 4 libros
- Vitrina 13, Ilustración y diseño
- Vitrina 13, 4 libros
- Vitrina 14, **Ornamentación**
- Vitrina 14, 2 libros

Nicho 1

- Título: **Bibliografía mexicana en la BASC**
- Muro: **texto de descanso**
- Vitrina 15, 8 libros

Sección 6.o

Nicho 2

- Título: **Manuscrito Tresguerras**
- Muro: **texto de descanso**
- Vitrina 16, 6 libros

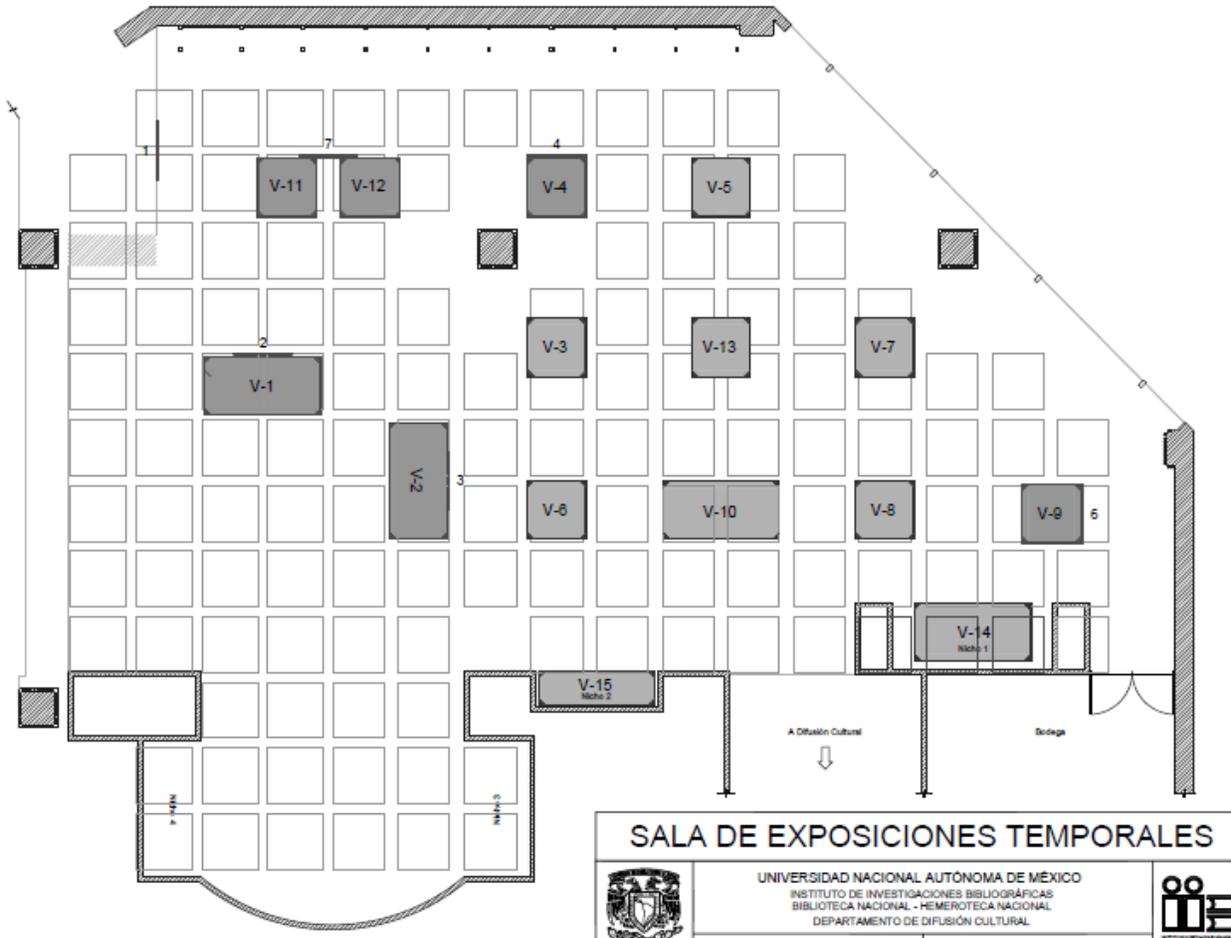
Muro música

- Título: **La música**
- Muro: **reproducciones a muro de medallón y de grabado de Joüe**
- Vitrina 16, 6 libros

Nicho 3 y 4

- Título: **Bibliografía de estudios recientes**
- Imágenes de portadas de la BASC
- Cédula con la bibliografía incluida

Anexo 3. Área de exhibición



LA BIBLIOTECA de la Academia de San Carlos en México

Esta exposición tiene por objetivo dar a conocer una valiosa colección resguardada en la Biblioteca Nacional: los libros de la Academia de San Carlos en México, para lo cual se dividió en siete secciones en donde se presentan distintas miradas de la Biblioteca. Inicialmente, se despliega el contexto histórico y travesía de la Academia; así como los orígenes de la Biblioteca en México a partir de los libros aportados por su fundador Jerónimo Antonio Gil y los enviados por el rey Carlos III, hipotéticamente los adquiridos con la captura del barco inglés *Westmorland* en 1778. También se incluye el perfil bibliográfico de la colección con información gráfica y visual sobre su estructura y contenido, y los distintos recintos por donde ha transitado la BASC.

Como sección central, se presenta una selección de obras bibliográficas que revelan la variedad y riqueza del fondo, este conjunto está organizado por temas, a saber: arquitectura, escultura y pintura, anatomía, grabado, ciencia, invención, ilustración y diseño, ornamentación, revistas; encuadernaciones industriales y artísticas, y bibliografía mexicana de la Biblioteca de San Carlos. Un apartado especial se concentra en el *Manuscrito Tresguerras* (Querétaro, 1796-1797), uno de los tres libros manuscritos de la colección.

La última sección está dedicada a la bibliografía reciente sobre el tema, así como a la presentación de los trabajos del Seminario BASC, por lo que se muestran el inventario, el catálogo ilustrado y una galería de portadas e imágenes, con la finalidad de difundir uno de los patrimonios de la cultura escrita, visual y artística de más larga duración que se conserva en México.

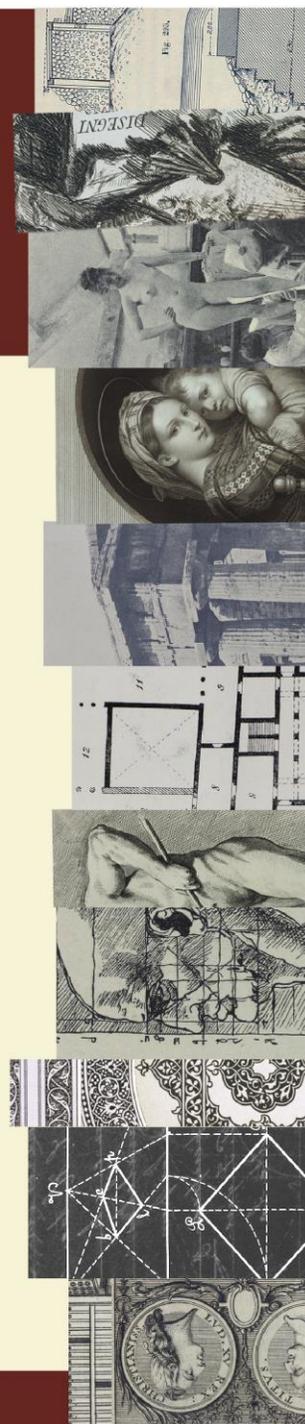


Gráfico 1. Mampara de entrada. Diseño Teresa Cervantes.



Gráfico 2. Módulo 1 de San Ildefonso. Sección de Perfil bibliográfico. Texto introductorio de la sección. Diseño de Gisel Aguilar

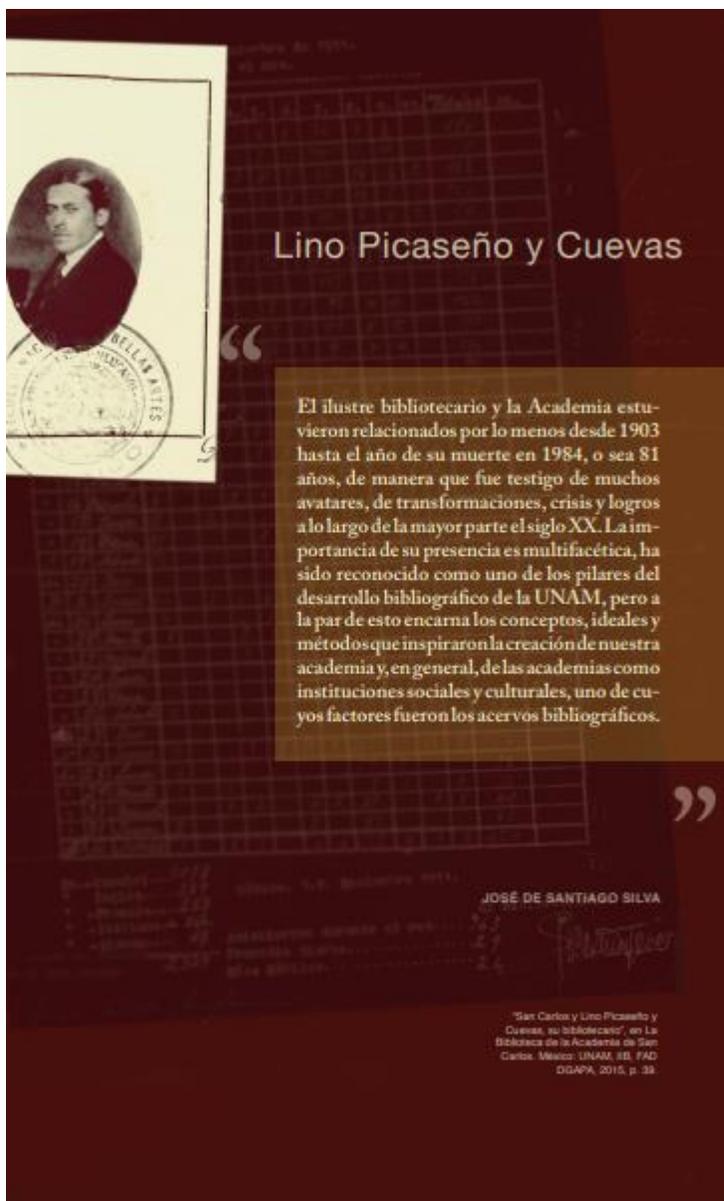


Gráfico 3. Módulo 2 de San Ildefonso. Sección Perfil bibliográfico. Lámina sobre el bibliotecario Lino Picaseño y Cuevas. Diseño Gisel Aguilar.

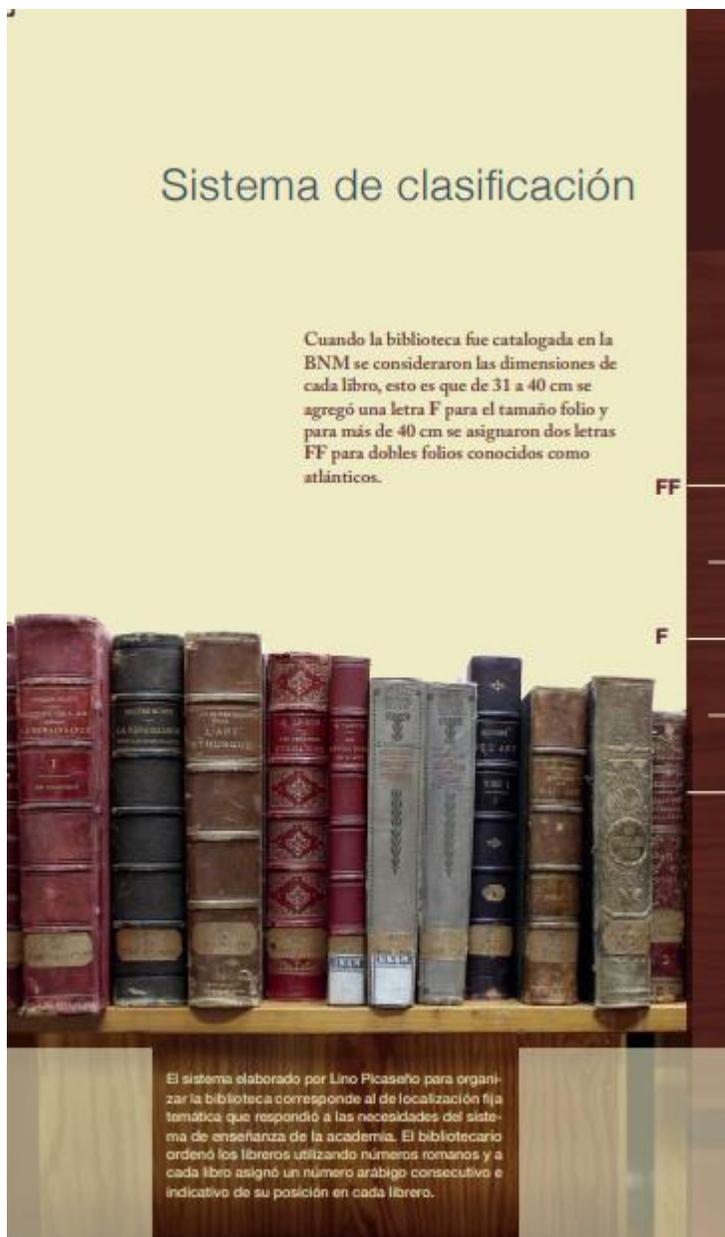


Gráfico 4. Módulo 3 de San Ildefonso. Sección de Perfil bibliográfico. Lámina sobre el sistema de clasificación de la BASC. Diseño Gisel Aguilar.

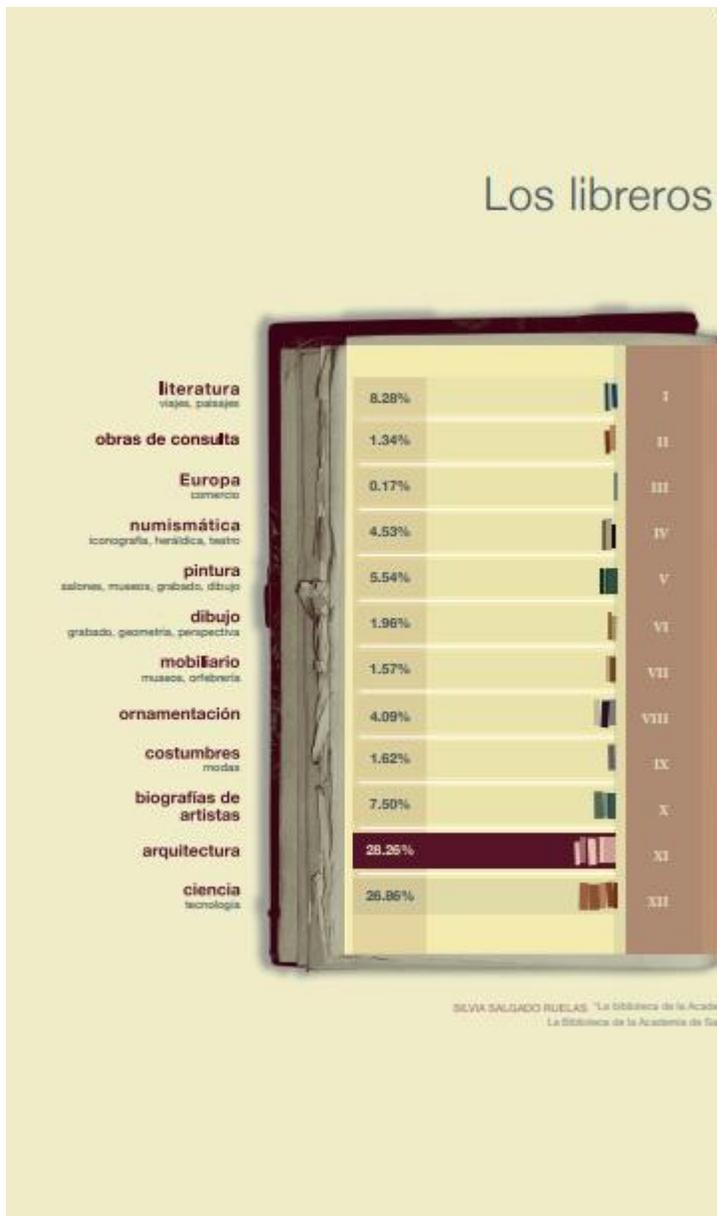


Gráfico 5 (primera parte). Módulo 4 de San Ildefonso. Sección de Perfil bibliográfico. Lámina sobre la representación porcentual de la cantidad de títulos que se conserva en cada estante. Diseño Gisel Aguilar.

de la **BASC**



...ta de ser Carlos en México y su perfil bibliográfico", en
Carlos, México: UNAM, INI FAD DGAFA, 2015, p. 26

Gráfico 5 (segunda parte). Módulo 5 de San Ildefonso. Sección de Perfil bibliográfico. Lámina sobre la representación porcentual de la cantidad de títulos que se conserva en cada estante. Diseño de Gisel Aguilar.

CONTEXTO HISTÓRICO

Siglos XVIII y XIX

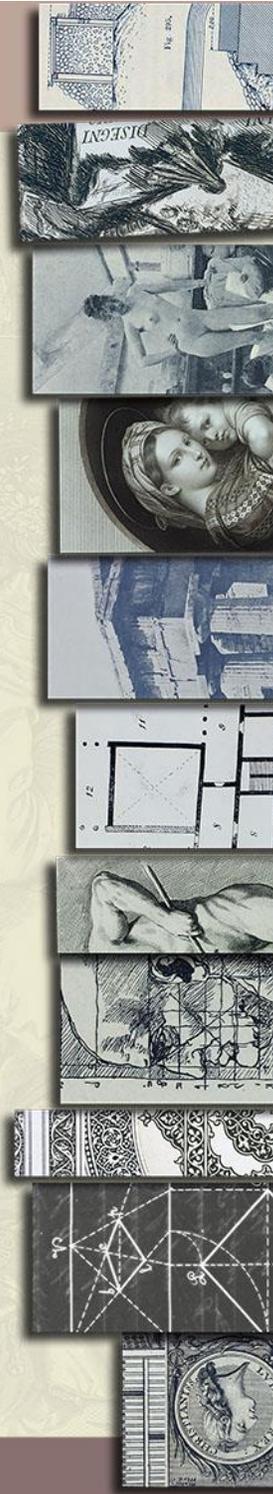
Los orígenes de la BASC se remontan al año 1778, cuando Jerónimo Antonio Gil llegó a la Nueva España con instrumentos y libros, por encomienda del rey Carlos III de mejorar las obras de la Real Casa de Moneda. El grabador pertenecía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) en Madrid, traía el bagaje de un académico y artista formado en la cultura borbónica del Setecientos y creó una escuela de dibujo que sirvió de antecedente a la Real Academia de San Carlos, fundada por real provisión en 1783, como la primera de su género en el continente americano. En 1785 –hace 230 años– se publicaron los *Estatutos* que la rigieron en la época virreinal. El fondo que conserva la Biblioteca Nacional de México (1550-1821) incluye dos manuscritos y cerca de 300 impresos europeos y novohispanos.

Durante la Independencia de México (1810-1821) permaneció abierta, pero con el cambio de régimen cerró brevemente. Poco después reabrió como Academia Imperial y pronto transitó al estatus de Academia Nacional de San Carlos. Así permaneció unos años, marcados por la penuria y desconfianza hacia una institución heredada de la monarquía hispana, en una sociedad que debatía por definir su identidad e intereses. A mitad del siglo XIX recibió la administración de la Lotería Nacional y a profesores europeos como Eugenio Landesio, Pelegrín Clavé y Santiago Rebull, quienes impulsaron la docencia y creación artísticas. En el mandato de Maximiliano de Habsburgo (1863-1867) se llamó Academia Imperial de Bellas Artes. Con la República restaurada (1867-1910) cambió a Escuela Nacional de Bellas Artes. Se conservan más de mil títulos de impresos americanos y europeos (de 1822 a 1900), principalmente franceses, así como un manuscrito oaxaqueño.

Siglos XX y XXI

En mayo de 1910 fue integrada a la Universidad como Escuela de Bellas Artes y en 1913 cambió el nombre por Academia de Bellas Artes. Durante la Revolución Mexicana (1910-1917) permaneció abierta. En 1929, con la autonomía universitaria quedó bajo la división de Escuela Nacional de Arquitectura y Escuela Central de Artes Plásticas. En 1933 cambió su nombre a Escuela Nacional de Artes Plásticas. La colección bibliográfica se dividió en cuatro partes: Una permaneció en la antigua sede de la Academia en el Centro histórico, otra se fue a la Facultad de Arquitectura en la Ciudad Universitaria, la tercera se trasladó a la Escuela en Xochimilco y la cuarta se ubicó en la Biblioteca Nacional de México en torno a 1967, donde se resguardan cerca de 400 títulos de ese siglo (1901-1959).

El 21 de marzo de 2014, la antigua Academia adquirió el estatus de Facultad de Artes y Diseño. En los años que corren del siglo XXI, el Seminario BASC ha asumido la tarea de dar continuidad a la organización, estudio y difusión de ese patrimonio bibliográfico y artístico.



Pendón I. Contexto histórico. Diseño de Teresa Cervantes.

EL FONDO DE ORIGEN DE LA BASC

Los libros de Jerónimo Antonio Gil

“En 1786 Jerónimo Gil registró 43 títulos que había traído de España; informaba también sobre 32 libros que había adquirido San Carlos después de su fundación; ambos grupos de libros hacían un total de 75. El inventario de los bienes de la Academia de 1786 señala 89 volúmenes. [...] con toda seguridad se puede decir que antes de 1792 la biblioteca contenía menos de cien títulos diferentes.”

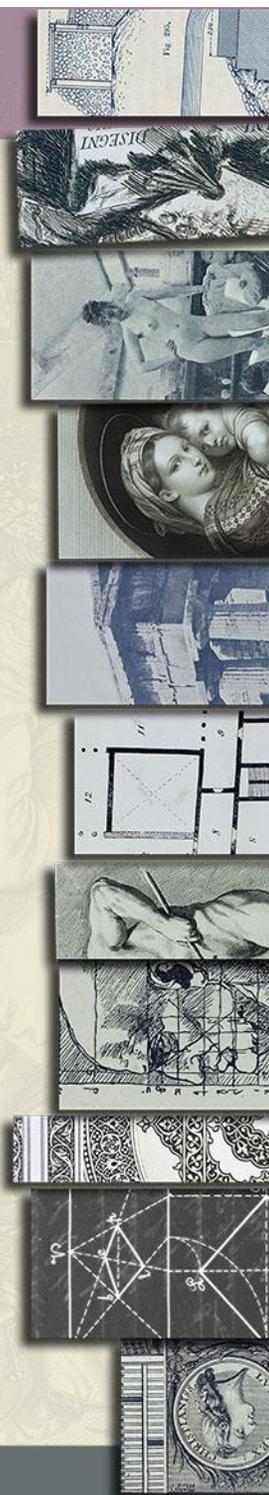
Thomas Brown. *La Academia de San Carlos en la Nueva España*. México: SEP, 1976, v. 1, p. 15.

“Es de notarse también la insistencia de Gil en el uso de los tratados, pues confirma lo dicho de que los artistas se formaban en el estudio y aprendizaje de los tratados: Palomino y Pacheco si era para pintura, Vitruvio, Alberti, Bails, Tosca y Vignola si era para arquitectura. Para los grabadores se agregaban Drebed, Deling y el muy interesante José de Rueda [...] Para los escultores, la enseñanza se dificultaba más, por falta de tratados específicos [...] El resto del aprendizaje se llenaba con los libros que se fueran pidiendo a España como las alegorías de Ripa”.

Eduardo Báez. “La enseñanza de las bellas artes en México en el siglo XIX”, en *La enseñanza del arte en México*. México: UNAM, IIE, 2010, p. 43.

“Jerónimo Antonio Gil trae a 'su escuela' libros de ciencias, los tratados de Euclides, Marolois, Newton, Lavoisier, Monge; los tratados de anatomía de Vesalio, de Cowper, de Monro, de Haller y las mejores obras sobre teoría de la arquitectura, pintura y grabado, impresos en España, en Italia o en Francia.”

Jorge Guerra Ruiz, “Las artes en México, 1800-1820”, en *Independencia nacional*. México: UNAM, IIB, 2005, v. 1, p. 90-91.



Pendón 2. Los libros de Jerónimo Antonio Gil. Diseño de Teresa Cervantes.

EL WESTMORLAND, UNA HIPÓTESIS DEL ORIGEN

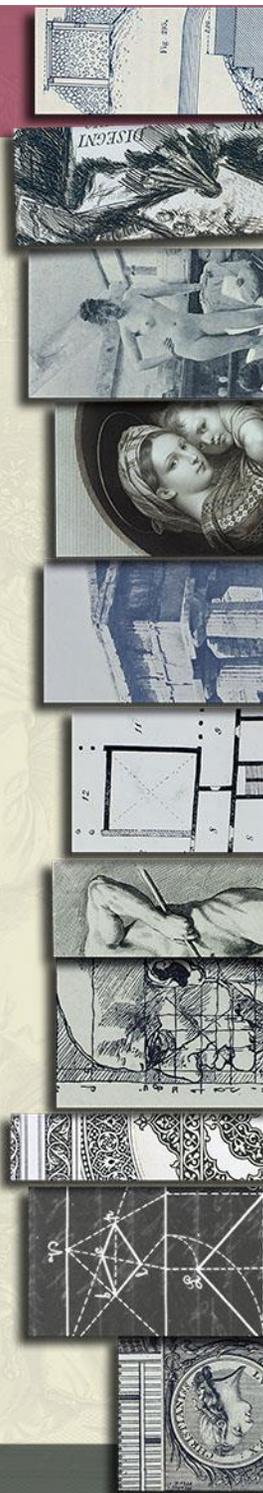
“El *Westmorland* era uno de esos buques que navegaban en corso y mercancía, con los que los ingleses comerciaban en el Mediterráneo [...] Estaba fondeado en el puerto franco de Livorno desde el mes de marzo de 1778, anunciando su salida con carga y pasaje, pero no partió hasta el mes de diciembre de aquel año [...] Pocos días después de zarpar [...] es apresado por dos buques de línea francesa llamados *Cathon* y *Destine*”.

José María Luzón Nogué. *El Westmorland. Obras de arte de una presa inglesa*. Madrid: Caja Murcia, 2000, p. 12-13.

“La noticia de que aquellos cajones que había en Málaga contenían una importante cantidad de libros y preciosidades llega en 1783 a conocimiento del Rey a través del conde de Floridablanca, protector de la Real Academia de Bellas Artes. El interés que despierta en el monarca hace que se den instrucciones para que dos miembros competentes se trasladen a Málaga con el objeto de informar de su contenido, a fin de que se seleccionen las obras más interesantes para incrementar las colecciones que esta institución necesitaba para la enseñanza de las Artes”.

Luzón, p. 17.

En el Archivo de la Academia de San Carlos se conservan documentos fechados entre 1782 y 1788 con listas de libros en existencia, así como obras que se necesitaban para la enseñanza artística o de envíos bibliográficos hechos desde Madrid por orden real de Carlos III, en colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF). Varios de esos títulos han sido localizados y asociados a los obtenidos por la captura del *Westmorland*.



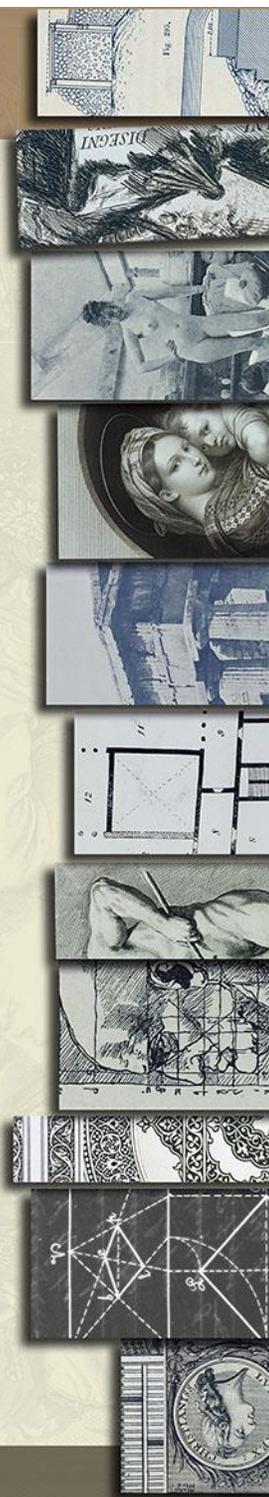
Pendón 3. El Westmorland, una hipótesis del origen. Diseño de Teresa Cervantes.

LOS LIBROS DE LA BASC

Ciencia

En los tesoros bibliográficos de la BASC, cuatro libros son de la mayor importancia para la historia de la ciencia. Los *elementos* de Euclides es una de las obras más publicadas y traducidas de la ciencia. Hasta el establecimiento de la geometría no euclidiana en el siglo XIX, fueron la referencia fundamental de razonamientos, métodos y teoremas. Su geometría se basa en postulados expresados a través de definiciones y nociones. Los *principia mathematica*, de Newton, es un libro esencial de la física, en el que se estableció la teoría y leyes del movimiento mecánico, incluida la gravitación universal, que explican las fuerzas fundamentales de la naturaleza; eso significó un cambio radical con el paradigma aristotélico del movimiento. Su influencia en la física, es comparable con el impacto de los *elementos* de Euclides en matemáticas.

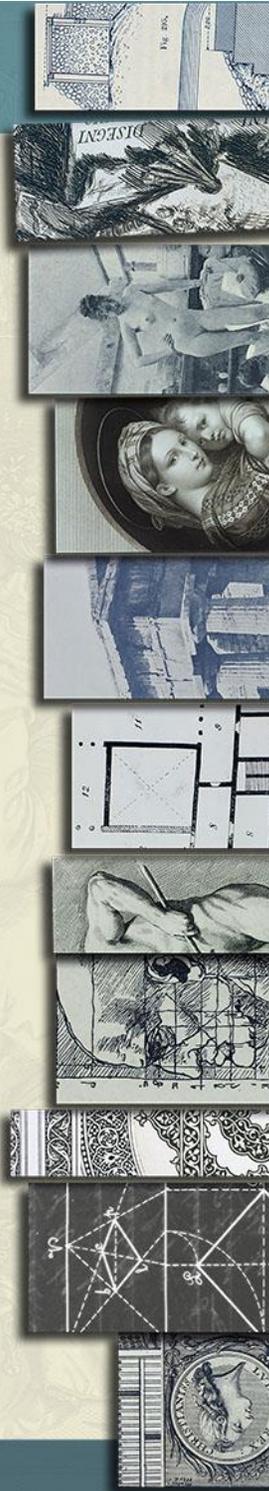
El *analysis infinitorum*, de Euler es una obra de gran influjo que introduce una serie de textos del autor sobre cálculo diferencial e integral. Algunas de sus contribuciones se encuentran en la definición de función y funciones trigonométricas, así como en los métodos para representar y transformar las funciones; la obra revolucionó la teoría matemática de los logaritmos y popularizó el uso de los símbolos “ e ” y “ π ”. La *Theoria motus corporum coelestium* de Gauss es un texto que asombró al mundo científico a principios del siglo XIX al resolver el problema de calcular las órbitas planetarias a través de un método simple, con base en herramientas algebraicas y trigonométricas. Los cuatro textos fueron revolucionarios desde el momento de su publicación, ya que introdujeron definiciones, principios y métodos que modernizaron la ciencia. Actualmente son obras de referencia para estudiantes de física, matemáticas e ingeniería.



LOS LIBROS DE LA BASC

Grabado

En los primeros tiempos de la Academia los libros de estampa o grabado servían de instrumento para la enseñanza artística y por medio de ellos los alumnos practicaban el ejercicio de la copia basándose en la composición de sus ilustraciones. Tiempo después, la técnica del grabado para el aprendizaje del dibujo será sustituida por la copia de modelos al natural. Los libros dedicados al arte contenían obras enfocadas principalmente a temas paganos, literarios o religiosos debido a que en el principio no se permitía la libre reproducción en la práctica del dibujo. Cabe apuntar que gran parte de las publicaciones artísticas sobre grabado de los primeros años de la Academia corresponden a países europeos como Francia, Italia, Alemania, Países Bajos o Inglaterra de donde provenían los artistas más conocidos de la época.



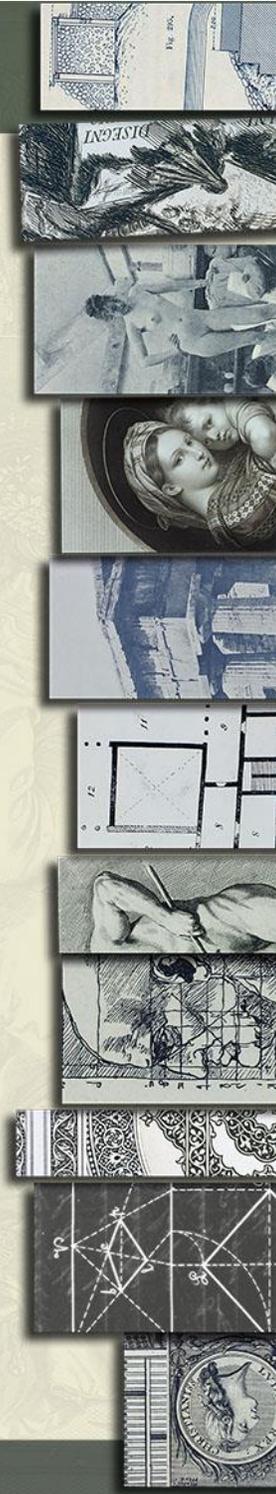
Pendón 5. Contexto histórico. Diseño de Teresa Cervantes.

LOS LIBROS DE LA BASC

Encuadernaciones industriales y artísticas

Las encuadernaciones industriales aquí exhibidas representan modos del quehacer editorial europeo en la segunda mitad del siglo XIX. El libro a través de su cubierta ofrecía estilos ornamentales, ilustraciones y nuevas temáticas que evidencian su continuo proceso de transformación cultural y de vinculación con lo científico y artístico. La empresa editorial, se encargó de materializar estos cambios a través de los libros, cuya presencia en la BASC conforma la referencia visual de quienes los consultaron y quizá fungieron como prototipos para la producción de ejemplares nacionales.

Las encuadernaciones artísticas pueden ser abordadas a partir de las estructuras que las conforman. Las guardas han sido una parte esencial para la integración de las cubiertas al cuerpo del libro; sin embargo, la riqueza plástica que presentan, les ha conferido un valor artístico y para los encuadernadores resulta ser una extensión de su actividad creativa. En un acervo tan amplio como el de la BASC, es posible encontrar una gran variedad de ellas; las cuales pueden diferenciarse según el tipo de técnica decorativa que presentan. En la vitrina se aprecia la técnica del marmoleado en sus variantes de caracola y peine. A menos que se hable de ejemplares industriales las guardas pueden ser consideradas idénticas; situación que será imposible lograr en las artesanales.

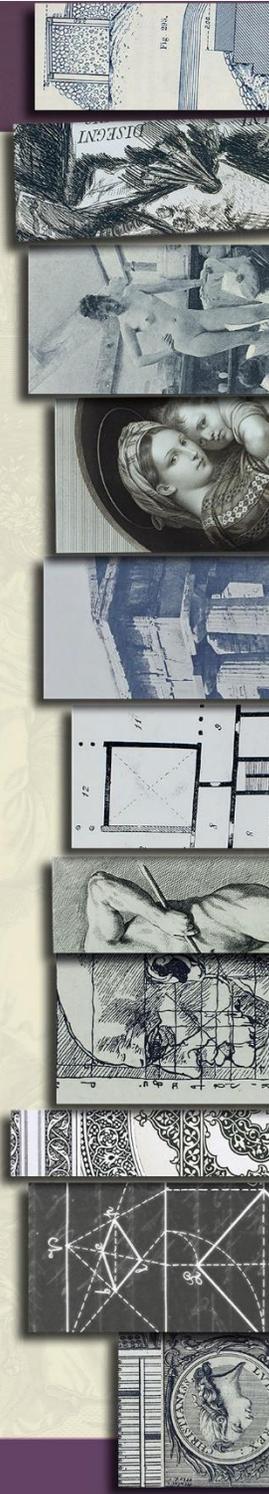


Pendón 6. Contexto histórico. Diseño de Teresa Cervantes.

MANUSCRITO TRESGUERRAS

Francisco Eduardo Tresguerras fue un artista completo que incursionó en varias disciplinas. Sus manuscritos delatan dos realidades: Por un lado la materialidad del objeto nos muestra el cuidado y empeño que dedicó a lo que concebía ya que al hojear el libro pareciera que se está frente a un impreso ilustrado con calcografías, sin embargo, al mirar con cuidado queda de manifiesto la calidad de su caligrafía y el dominio del dibujo; por otro lado el contenido nos muestra la erudición del autor, pues más allá de ser una miscelánea satírica en la que se burla de sus detractores, lo que se logra ver es el manejo de fuentes griegas y latinas para versar, lo mismo que de tratadistas y literatos en su prosa. Ejemplo de lo anterior son los libros de Antonio Palomino y su homónimo Ponz, que utilizó para defender su *Columna* –hoy llamada de la Independencia–, en Celaya; del primero cita su diccionario, del segundo se aviene de una escultura que describe en sus *Viajes*. Estos autores tuvieron un peso fundamental dentro del repertorio bibliográfico de la Academia de San Carlos, lo que sugiere lo actualizado y bien documentado que se encontraba el autor de las *Varias piezas divertidas*.

Lejos del Tresguerras mordaz, se reconoce al celayense como un fiel devoto que llevó a cabo la proeza de copiar las *Letanías Lauretanas* de Francisco Dornn en las que incluyó los 57 grabados de los hermanos Klauber; dicho ejercicio marcaría su propio trabajo manuscrito al recuperar tanto el estilo tipográfico como las rocallas en sus dibujos. Además, Tresguerras escribió una *Novena* dedicada a la Virgen de los Dolores. Como un trabajo de rescate del contenido de la obra, Francisco de la Maza editó en 1962 los *Ocios literarios*. Hoy en día el esfuerzo continúa con una edición facsimilar digital, acompañada de algunos estudios sobre el autor y sus obras producida por el Seminario BASC.



Pendón 7. Contexto histórico. Diseño de Teresa Cervantes, texto de

LOS RECINTOS DE LA BASC

“El espacio ocupado por los libros, que se fueron incrementando a lo largo del tiempo en las diferentes épocas de existencia de la Academia, fue al principio un lugar improvisado para concentrarlos. Hasta principios del siglo XIX se destinó un sitio para organizarlos y luego, al mediar el siglo, cuando el edificio fue reformado, se tomó la determinación de ocupar un recinto diseñado especialmente para ello [...] Primero se construyó el Salón de Actos y, más tarde, la biblioteca. A partir de entonces la colección se incrementó y, posteriormente, el espacio fue dividido para formar un Fondo Reservado en donde se guardaron y aún se conservan parte de los libros más antiguos”.

Elizabeth Fuentes Rojas, “La Biblioteca de la antigua Academia de San Carlos: Un recorrido por sus recintos”, en *La Biblioteca de la Academia de San Carlos. México: UNAM, IIB, FAD, DGAPA, 2015, p. 17.*

Ventanal I. Los recintos de la BASC. Diseño de Teresa Cervantes



Ventanal 2. Los recintos de la BASC. Diseño de Teresa Cervantes.



Ventanal 3. Los recintos de la BASC. Diseño de Teresa Cervantes.



Ventanal 4. Los recintos de la BASC. Diseño de Teresa Cervantes.

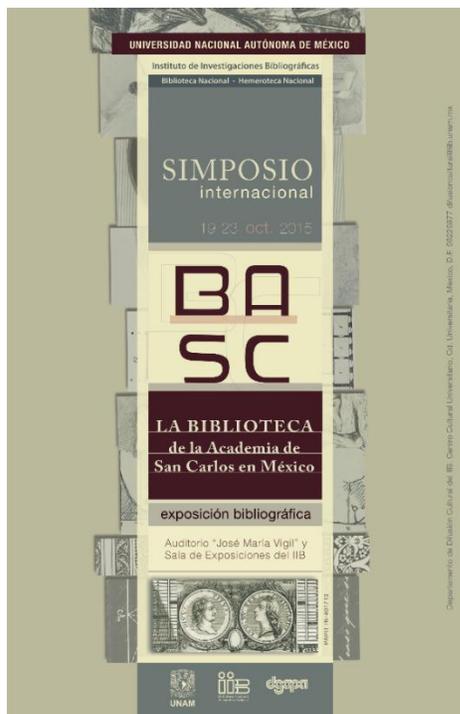
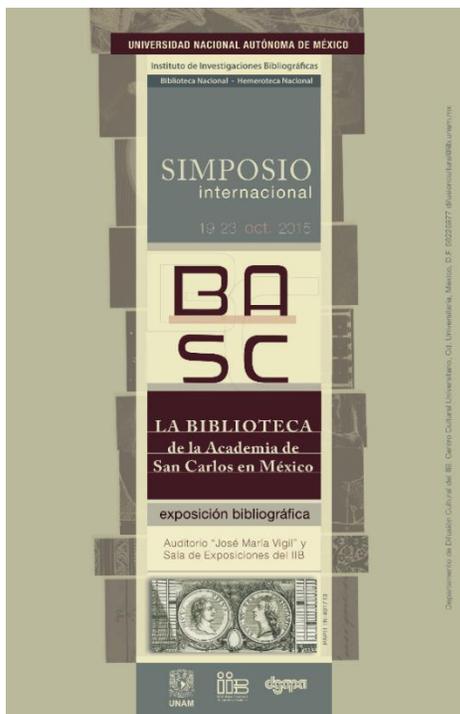


Ventanal 5. Los recintos de la BASC. Diseño de Teresa Cervantes.

Anexo 5. Carteles diseñados para la difusión del SIBASC



Primera propuesta del cartel presentado por Gisel Aguilar, diseñadora del proyecto de la BASC.



Carteles «A» y »B» de la segunda propuesta presentados por Gisel Aguilar.

Anexo 6. Difusión en medios digitales

Idioma: 

[Follow](#) | [Facebook](#) | [Twitter](#) | [YouTube](#) | [Contacto](#) | [Mapa del sitio](#)

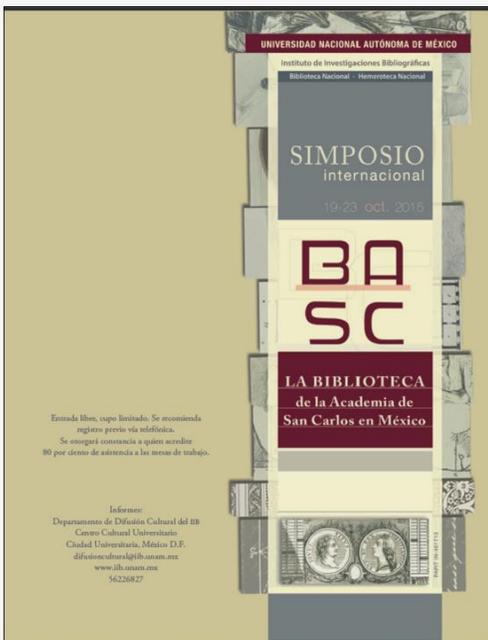
 **APOYO AL DESARROLLO DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS DE MÉXICO**
Vestigios y permanencia

FUNDACIÓN **Alfredo Harp Helú** 

[Inicio](#) | [Archivística](#) | [Libro antiguo](#) | [CCRE](#) | [Conservación de fuentes](#) | [Publicaciones](#) | [Biblioteca Cossío](#)

La asociación
▼
Qué hacemos
▼
Proyectos
▼
Misión
▼
Visión
▼
Objetivos
▼
Contacto
▼
Informes anuales
▼
10º Aniversario
▼
Videos
▼
Enlaces
▼

Simposio Internacional. La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México
viernes 16 de octubre, 2015



Entrada libre, cupo limitado. Se recomienda registrarse previo vía electrónica.
Se otorgará constancia a quien acredite 80 por ciento de asistencia a las mesas de trabajo.

Informes:
Departamento de Difusión Cultural del IB
Centro Cultural Universitario
Ciudad Universitaria, México D.F.
difusion@ib.uam.mx
www.ib.uam.mx
56226827

Noticias

oct 23, 2015
La biblioteca es de todos: ¡todos a la biblioteca!

oct 23, 2015
UNAM y AGN convocan al III Coloquio Nacional de Paleografía y Diplomática en Investigación Documental

oct 23, 2015
Rescate del Archivo Histórico de la Escuela Primaria Benito Juárez de la Compañía Papelera San Rafael, Tlalmanalco, Estado de México

oct 22, 2015
Rescatan el Archivo de la Parroquia San Pablo Apóstol de la Ciudad de México

oct 22, 2015
Se aproxima el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual

(Más noticias...)

Seguir @ADABIdeMexico

[Me gusta](#) [Compartir](#) A 804 personas les gusta esto.

[Tweet](#)

(ver más noticias...)

Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C.
Av. Cerro San Andrés 312, Col. Campestre Churubusco 04200, México, D.F. Tel. 5549 6913 y 5336 5689

Proyectos

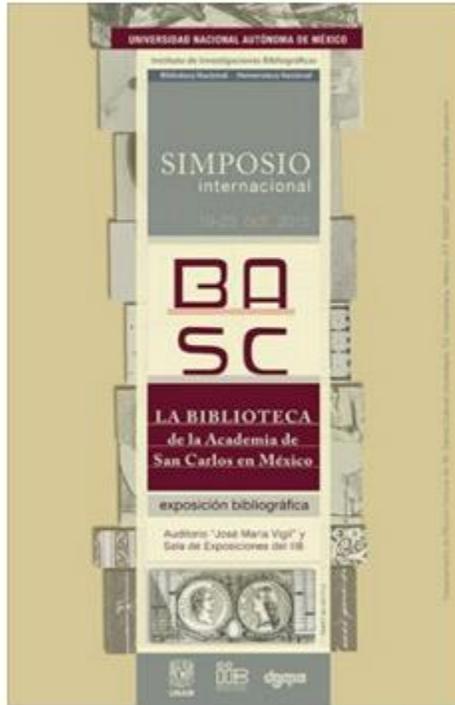
© ADABI de México, A.C. Se autoriza la reproducción parcial o total con fines no lucrativos, siempre y cuando se cite la fuente completa y su dirección electrónica.
De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución.



Letras Mexicanas Biblioteca Virtual compartió la foto de Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.

21 de octubre a las 9:47 - 🌐

Se invita a la comunidad al Simposio Internacional La Biblioteca de la Academia de San Carlos, que tendrá lugar del 21 al 23 de octubre de 2015, en el Auditorio José María Vigil del IIB.



Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM

20 de octubre a las 17:01 - 🌐

AGENDA. Se invita a la comunidad al Simposio Internacional La Biblioteca de la Academia de San Carlos, que tendrá lugar del 21 al 23 de octubre de 2015, en el Auditorio José María Vigil del IIB.

Se les hace una cordial invitación para que asistan al:
 Simposio Internacional
 La Biblioteca de la Academia
 de San Carlos
 del 19 al 23 de octubre de 2015, Auditorio "José María Vigil" del IIB
 Ver programa



 Universidad Nacional Autónoma de México	INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS 	
BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO		
LA INSTITUCIÓN <ul style="list-style-type: none"> Inicio Antecedentes históricos Misión, visión y objetivos Organigrama Directorio Planta académica Sitios de interés INVESTIGACIÓN <ul style="list-style-type: none"> Líneas, Seminarios y Proyectos 	SIMPOSIO INTERNACIONAL Y EXPOSICIÓN LA BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS VIERNES, 25 DE SEPTIEMBRE DE 2015 15:04  Auditorio "José María Vigil" y Sala de Exposiciones del IIB UNAM - IIB - BNM - HNM Simposio Internacional La Biblioteca de la Academia de San Carlos del 19 al 23 de octubre de 2015, Auditorio "José María Vigil" del IIB Ver programa	buscar... <ul style="list-style-type: none">  YouTube  h nod m HEMEROTECA NACIONAL DIGITAL DE MÉXICO  Catálogo NAUTILO  BASES DE DATOS  EUDÓNIMO del MES  EDUCACIÓN

Anexo 7. Registro fotográfico de la exposición



Mampara de entrada. En la fotografía se aprecia, en primer plano la mampara de entrada. Al fondo se distingue el módulo conocido como de San Ildefonso. Y a un costado de la mampara las vitrinas correspondientes a la sección de encuadernaciones junto con el pendón en el que está colocado la cédula explicativa del tema. Fotografía: Gisel Aguilar.



Sección I. Los libros de JAG. En esta vitrina se expusieron algunos de los libros que proceden del Fondo de origen de la Academia de San Carlos, por tal motivo, en ella estuvieron presentes los libros más antiguos que se conservan de la BASC. Detrás de ella se aprecia la sección de Encuadernaciones artísticas y el módulo de San Ildefonso. Así como uno de los pilares de concreto que son parte de las características del inmueble. Fotografía: Gisel Aguilar.



Sección 1. Westmorland. En la vitrina dedicada al navío Westmorland se mostraron dos ejemplares de gran formato y un estudio dedicado a la historia de la embarcación. Esta subsección, al igual que la de JAG, estuvo acompañada por un pendón que contenía la cédula explicativa correspondiente. Fotografía: Gisel Aguilar.



Módulos de San Ildefonso. En los módulos se colocaron diversos gráficos sobre el perfil bibliográfico del Fondo de la Academia de San Carlos, así como en la historia de la institución y de uno de los personajes más emblemáticos BASC: el bibliotecario Lino Picaseño. Debido a que esta vitrina vertical carece de materiales de recubrimiento que permitan proteger lo que en ella se coloca, sólo se empleó para gráficos. Al fondo de la fotografía se encuentran los ventanales que fueron recubiertos por fotografías de los inmuebles que han albergado a la ASC desde su nacimiento hasta la actualidad. Fotografía: Gisel Aguilar.



Joyas bibliográficas. Al centro del área de exhibición se colocaron las vitrinas dedicadas a la sección de Joyas bibliográficas de la BASC. Esta sección no presentó una secuencia temática, por lo que el recorrido del usuario no tenía como propósito ser lineal. Al fondo de la sala se distingue el nicho donde se expuso la sección de Bibliografía mexicana en la BASC. Fotografía: Gisel Aguilar.



Manuscrito Tresguerras. En el primer nicho que se aprecia se mostró la sección dedicada al manuscrito Tresguerras. En tanto que en el nicho cuatro que se distingue al fondo de la fotografía se presentó la sección de Estudios recientes. Entre el nicho cuatro y el tres se colocó un sofá con el propósito de que los visitantes pudieran sentarse a ver el vídeo que se proyectó en esa área de la exposición. Fotografía: Gisel Aguilar.



Obras de consulta y proyección. En el nicho tres de la sala de exhibición se mostraron las cubiertas de diversas publicaciones dedicadas a las colecciones que se conservan de la Academia de San Carlos. Junto a él se colocó una pantalla con un equipo de cómputo para proyectar un vídeo creado por integrantes del Seminario de la BASC. Fotografía: Gisel Aguilar.



Sala de exhibición. En esta fotografía es visible la composición espacial que se dio en el área de exposiciones. Además de lo anterior, también se distingue que hay un cambio entre el piso de loseta y la duela de madera. Así como en el techo que en la sala de exhibiciones carece de material de recubrimiento. Fotografía: Gisel Aguilar.



Buzón para encuestas. Debajo de la mampara de créditos se colocó una mesa donde estaban disponibles la libreta de comentarios y las encuestas dirigidas a los visitantes de la exposición. Fotografía: Gisel Aguilar.



Pre montaje. En la fotografía se aprecia el ejercicio de premontaje que se realizó para ordenar los libros de acuerdo a las medidas de las vitrinas en donde serían expuestos. Este método permitió que el montaje ya en sala fuera más rápido y efectivo. Los libros que aparecen en la imagen fueron los seleccionados para ser presentados en la vitrina de la sección de Bibliografía mexicana. Fotografía: Gisel Aguilar.

Anexo 8. Cuestionario de visitas guiadas

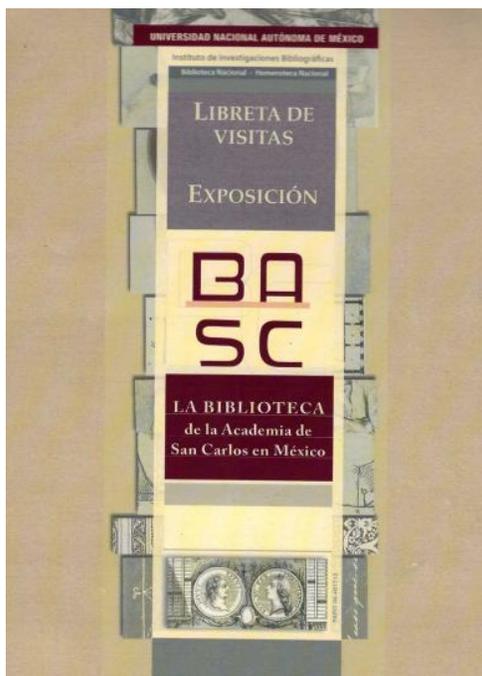
Exposición *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en la Biblioteca Nacional de México*



El propósito de esta encuesta es conocer su opinión sobre el contenido y diseño de la exposición de la BASC. Gracias por sus comentarios.

1. ¿Cuál es su género?
 - Femenino
 - Masculino
2. ¿Cuál es su rango de edad?
 - 16-20 años
 - 21-26 años
 - Más de 26 años
3. ¿Cuál es su ocupación?
 - Estudia, qué:
 - Trabaja, en qué:
 - Ambos, especifique:
 - Ninguno
4. ¿Cuál es su nivel de estudios?
 - Secundaria
 - Bachillerato
 - Licenciatura
 - Posgrado
5. Visita la exposición porque:
 - Viene a conocer la Biblioteca/Hemeroteca
 - Trabaja aquí
 - Viene a consultar material, a dónde:
 - Biblioteca Hemeroteca Archivo histórico
 - Otro, especifique:
6. ¿Cómo se enteró de la exposición?
 - Gaceta UNAM
 - Cartel de difusión
 - Página WEB
 - Redes sociales
 - Recomendación de un conocido
 - Correo electrónico
 - Otro, especifique:
7. ¿Sabía que la Biblioteca Nacional resguarda parte de los libros de la Biblioteca de San Carlos antes de visitar la exposición?
8. ¿Le interesa el tema de la exposición, por qué?
9. ¿Qué es lo que más le gustó de la exposición?
10. ¿Qué es lo que menos le gustó de la exposición?
11. ¿Recomendaría esta exposición, por qué?
12. ¿Cómo evalúa la exposición?
 - Excelente
 - Buena
 - Regular
 - Mala

Anexo 9. Libreta de comentarios



1. Miguel García Oudelo
 2. Aurora Torres García

Espero que tenga mucho éxito la exposición !! Felicidades por el trabajo en Equipo y a la cabeza que los dirige.
 Adriana Cobucci U.

¡¡ Excelente exposición !! Gran esmero en la selección de los libros expuestos ¡¡ Felicidades !!
 María del Carmen Valle H. 19. oct. 2015

Para el Romancero y quien la dirige (Sylvia) Mucha documentación y ejemplares que dan cuenta de los textos
 ¡¡¡ Felicidades !!!
 Margarita Beyer S

Venir a la biblioteca Nacional y encontrar esta joya lo mejor que me pasó hoy, que belleza de exposición esta increíble, Felicidades!!
 Sofía Rojas.

Es un gran gusto ver una exposición con ejemplares tan interesantes desde varios puntos de vista. Me gustaría seguir viendo exhibiciones de este tipo. ¡Felicidades!
 Jennifer Ronce.

Excelente exposición. Selección y montaje maravillosos. Felicidades!!
 M.S. Xalapa (A)

Esta exposición nos muestra un pasado oculto del que todos nos deberíamos sentir orgullosos, es una joya y esta clase de exposiciones solo sirven para hacer difusión de este.
 ¡Gracias!

¡Me encanta!

Excelente exposición, ¡Felicidades!

Muy buena exposición. Siempre es necesario este tipo de actividades para definir el Patrimonio Bibliográfico de una nación.
 Antonio Capello (ICM)

¡Muchas Felicidades!

La exposición y el simposio han sido sumamente provechosos. Qué éste sea el punto de partida para una trayectoria igualmente exitosa.

El libro, no sólo es el medio de todo lo bello documental de lo que la humanidad es capaz. Es el medio que nos brinda el conocimiento que nos da la cultura y la civilización.

¡Excelente!
Esta exposición fue excepcional. Su contenido, el manejo de la información, los ejemplares mostrados, las personas expositivas. En ningún momento se abió algo tedioso y fue bastante interesante.
Me gustó observar que las personas involucradas tienen conocimientos bastante amplios sobre lo que exhibieron.

Un trabajo magnífico, se ve el esfuerzo y la dedicación, el interés que se ha mostrado por los libros antiguos es muy importante para el rescate de la historia y otros temas.
Felicidades! 😊

¡Felicidades!
Me gustó mucho la dedicación y esfuerzo que pusieron para realizar esta exposición es una forma buena para promover los libros como una representación artística e histórica.

Parase por la vitrina de Eduardo Tres Guezas.
Muy interesante es un tema poco conocido y es muy enriquecedor este tipo de exposiciones.

Muy interesante la exposición, además se ve el trabajo de muchos especialistas, felicidades!

Es una exposición muy interesante, que adentra inmediatamente a los sentidos de este tipo de trabajo, aun sin ser un conocedor del mismo.

Buena exposición, resalta rasgos importantes de la Academia: "SUS LIBROS".
18/11/2015.

¡Excelente! Raúl Jiménez Jescos
20/11/2015

EXCELENTE ME ENCANTO
ADRIANA SANCHEZ

Felicidades excelente exposición y presentación! - Ma Eugenia Zamora

¡Muy buena exposición, ojala se tenga mayor difusión.

REFLEXIONES FINALES

Las exposiciones bibliográficas, además de ser un medio de difusión que ha sido adoptado por las bibliotecas con el objetivo principal de dar visibilidad a los acervos que en ellas se conservan, son proyectos que demandan la aplicación de una serie de parámetros de producción establecidos museográficamente y que suelen ser adaptados según los criterios y las condiciones de la institución encargada de elaborar la muestra.

Ante tal panorama, esta tesis tuvo entre sus propósitos el de reseñar el proceso productivo que representó la puesta en escena de la exposición «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México». Para tal efecto fue preciso analizar los elementos involucrados en un proyecto de dicha naturaleza para generar, con base en ello, una descripción minuciosa de los factores que incidieron en la producción y recepción de la muestra. En este sentido, resultó de gran interés distinguir cómo en la práctica se aplican técnicas museográficas que si bien obedecen a lo recomendado teóricamente, han de ceñirse o adaptarse a las condiciones, recursos y lineamientos institucionales.

De acuerdo con lo documentado a lo largo de este trabajo, principalmente en los capítulos dos y cuatro, se destaca que las exposiciones son proyectos de gran complejidad que demandan conocimientos especializados para su producción. Es por ello que las bibliotecas que pretenden comenzar a realizar eventos expositivos deben tener personal capacitado para evitar situaciones de riesgo para los libros que se exhiben. Asimismo, es a través de la consolidación de un equipo de trabajo dedicado a la producción de exposiciones que se genera un aumento en la calidad de las muestras pues la experiencia es un factor de gran impacto en la aplicación y establecimiento de técnicas museográficas que respondan a las necesidades, intereses y objetivos de la biblioteca.

Ejemplo de lo anterior es el caso del DDC del IIB que ha formulado y mejorado una serie de criterios y parámetros propios que son el resultado de la experiencia generada a lo largo de los años en los que se ha encargado de realizar muestras con los ejemplares y acervos que son conservados tanto en la BNM, como en la HNM. Y, aunque parte del esquema de trabajo del DDC se ha formado a partir de la experiencia adquirida a través de cada proyecto expositivo, sus parámetros y criterios de producción también se encuentran fundamentados

en la aplicación de técnicas museográficas que permiten la presentación adecuada de los objetos que se integran en las exposiciones.

Así como los lineamientos del DDC se han modificado paulatinamente con el propósito de incrementar la calidad de las exhibiciones, las condiciones del espacio en el que se montó la exposición de la BASC también han sido optimadas desde el 2015 hasta ahora. En el 2017 se dio uno de los cambios más visibles con la colocación de las puertas de cristal que mejoraron las condiciones de seguridad de la Sala de exhibición, al permitir que el espacio expositivo permanezca cerrado por completo cuando el edificio termina actividades. A la par de la colocación de las puertas, se insertaron cerrojos en varias de las vitrinas de madera y se terminaron de remplazar las bombillas incandescentes por lámparas led.

De igual modo, en los cuatro años recientes, el DDC ha empleado nuevos espacios del inmueble que alberga a la BNM y a la HNM para el montaje de exposiciones. Durante el período en el que estuvo la exposición de la BASC, las áreas en las que se presentaban muestras eran la Sala de exhibiciones, el vestíbulo del Fondo Reservado y el patio central. Posteriormente se montaron proyectos expositivos en la sala de consulta del primer piso de la HNM y en el pasillo que conecta el costado sur con el norte del edificio.

La convocatoria que hace el DDC para el programa anual de actividades es otro aspecto que ha presentado cambios en los últimos cuatro años pues, actualmente, se solicita, durante los últimos meses de cada año, a los investigadores del IIB que envíen en un formulario sus propuestas donde definan: tipo de actividad, objetivo y la relación que tiene con su proyecto de investigación o de seminario. Además de que en la solicitud debe especificarse el tipo de apoyo requerido, las fechas y los espacios propuestos para cada actividad.

Cabe destacar que en la convocatoria se precisa que para el caso de los investigadores que pretendan realizar exposiciones, deberán solicitar este tipo de proyectos por separado con una carta dirigida al director y que su aprobación dependerá de la disposición de la sala y el presupuesto anual. A la par también se presenta un listado de datos que los investigadores deben enviar:

- Nombre de la exposición
- Objetivo
- Espacio propuesto de montaje
- Fecha de inauguración y periodo de exhibición (no mayor a tres meses)
- Texto de introducción
- Lista de materiales a exhibir²⁷¹

Al revisar la convocatoria sobresale que, en comparación con el período en el que se envió la propuesta de la exposición de la BASC, ahora se pide a los investigadores que manden el texto de introducción de la exposición, así como la lista de materiales bibliográficos a exhibir.

²⁷¹ Circular dirigida a investigadores del IIB el 7 de noviembre de 2018.

En torno al presupuesto destinado a las exposiciones, durante este año el DDC tuvo que reducir gastos debido a que en la Gaceta UNAM, publicada el 14 de enero del 2019, se anunció a través del «Programa de racionalidad presupuestal 2019» (apartado III, sección 5) que la asignación destinada a la partida de encuadernaciones e impresiones disminuiría el 20 %. La repercusión de tal recorte en los gastos destinados a exposiciones dentro del IIB se debe a que la Universidad no asigna una partida específica para los proyectos expositivos.

Por lo que el DDC del IIB tiene que tomar porciones presupuestales de partidas de otras áreas –como es el caso de las de encuadernación e impresiones, mantenimiento y servicios generales– para solventar los gastos que demanda la producción de una exposición. De tal forma que, a pesar de que lo publicado en el «Programa de racionalidad presupuestal 2019» está dirigido al área de encuadernaciones e impresiones, los gastos destinados a exposiciones también fueron afectados porque parte del presupuesto empleado para ellas proviene de la partida reservada a encuadernaciones e impresiones.

Este aspecto presupuestal es de gran relevancia ya que la producción y el montaje de exposiciones padece de severas restricciones a causa de que no existe actualmente una partida presupuestal que esté diseñada de manera exclusiva para tales eventos. Y esto ha conducido a que los encargados de producir las exhibiciones tengan que buscar mecanismos para proveer los recursos, tanto materiales como humanos, necesarios con el fin de lograr presentar exposiciones a los usuarios y dar visibilidad a las colecciones.

Por otra parte, además de lo abordado en torno a las exposiciones y al registro realizado sobre la muestra de la BASC, también se planteó el tema del patrimonio bibliográfico y el concepto de libro dado que ambos representan elementos fundamentales para las exhibiciones producidas por bibliotecas que conservan acervos que, ya sea por su valor histórico, artístico o cultural, son considerados de carácter patrimonial. Esto, a su vez, permitió dilucidar porqué los libros son objetos que, si bien su función habitual es la de ser consultados de manera directa, pueden ser empleados como piezas museables en las exposiciones.

Del mismo modo, se presentó el contexto histórico en el que se desarrolló la BASC, cuáles son las condiciones actuales de la colección y cuál es el perfil bibliográfico de ésta conforme a lo que se ha organizado y estudiado hasta ahora. Por medio de lo expresado sobre la BASC fue posible identificar por qué es una de las bibliotecas más valiosas y emblemáticas de nuestro país, así como reflexionar sobre la importancia de que sea estudiada y de que se generen espacios idóneos para su difusión.

Con base en los resultados obtenidos a lo largo de esta investigación, es posible afirmar que la exposición de «La Biblioteca de la Academia de San Carlos» significó un evento que alcanzó su propósito principal: dar visibilidad a la colección que se resguarda en la BNM y expresar mediante el recurso museográfico la relevancia que tienen la ASC y su biblioteca para la enseñanza de las artes y la arquitectura en México desde el período novohispano hasta ahora que las instituciones derivadas de ella continúan formando profesionales en ambas áreas.