

La fotografía en el Museo Nacional y la expedición científica de Cempoala

ROSA CASANOVA

La finalidad de este ensayo es plantear las maneras en que el Museo Nacional¹ promovió el uso de la fotografía como un área para investigar, rica en matices relativos a la conformación de lo que hasta ahora hemos definido como nación y patrimonio. Existen estudios destacados que ofrecen una historia de la institución, pero resulta inevitable continuar la exploración sobre sus colecciones, los programas para las diversas áreas del conocimiento que abarcó y sobre las personas que le dieron vida para entender plenamente el papel que jugó en la vida cultural del país.² Las aplicaciones que tuvo la fotografía al interior del Museo, el desarrollo de especialidades a través de la práctica de vertientes como la fotografía arqueológica y la relación documento-interpretación brindan

¹ La institución tuvo diversos nombres a través del siglo XIX, mismos que menciono más adelante; para hacer más ágil la lectura lo reduzco a su primer nombre, que encarna su carácter oficial y la vocación de reunir el saber sobre el país.

² Algunos de los primeros estudios se deben a Jesús Galindo y Villa, entre ellos *Breve noticia histórico-descriptiva del Museo Nacional de México*, 1896; años más tarde destaca el trabajo de Luis Castillo Ledón, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía 1825-1925*, 1924; Luis Gerardo Morales Moreno ha tratado extensamente el tema en *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio del Museo Nacional 1780-1940*, 1994, y Luisa Fernanda Rico Mansard publicó *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)*, 2004.

espacios apasionantes de investigación que enriquecen la historia de la fotografía en México.³ El presente estudio explora estas posibilidades a través de un ejemplo concreto: la expedición a la zona en torno a las ruinas de Cempoala, en el estado de Veracruz, llevada a cabo entre agosto de 1890 y abril de 1891.

El Museo

Con antecedentes durante el régimen borbónico, el Museo fue fundado en 1825 bajo los auspicios del gobierno que inauguró la vida del México independiente.⁴ Su primer reglamento data de 1826, donde se consignaba su vocación: “Se reunirá y conservará en él, para uso del público, cuanto pueda dar el más exacto conocimiento del país en orden a su población primitiva, origen y progresos de ciencias y artes, Religión y costumbres de sus habitantes, producciones naturales y propiedades de su suelo y clima”.⁵ Transformar en realidad estos propósitos significó una ardua tarea en el complejo contexto político y social que imperó durante gran parte del siglo XIX. No obstante, y a pesar de las continuas guerras internas, siempre estuvo presente la preocupación de algunos intelectuales destacados, con tendencias políticas divergentes, por dotar a México de las instituciones culturales que darían cuerpo a la nueva nación. Concebido con un sentido educativo y promotor de un sentimiento nacional, desde el inicio se pensó en conformar un Museo que congregara los intereses científicos de la época, por lo que reunió materiales de índole muy diversa: desde especímenes de historia natural, zoología, mineralogía, paleontología, anatomía y teratología, hasta pintura, escultura, cerámica, reliquias de los héroes, códices, libros, documentos y materiales etnográficos y de las “artes industriales”. Como era de esperarse, los objetos provenientes del pasado prehispánico jugaron un papel fundamental, pues en él se depositaba el origen de la nación.

³ “El Museo Nacional en el imaginario mexicano” es una de las aportaciones pioneras que incluye textos de Dora Sierra Carrillo, Ricardo Pérez Montfort, Felipe Solís, María Trinidad Lahirigoyen y Rosa Casanova; véase *Alquimia*, núm. 12, mayo-agosto 2001.

⁴ Aunque “la existencia legal del Museo fue definitiva con el decreto del 21 de noviembre de 1831...”, dice Luis Gerardo Morales Moreno, *op. cit.*, p. 36.

⁵ Se respetó la ortografía original, tomada de Luis Castillo Ledón, *op. cit.*, pp. 60-62.



Foto 1. Fachada del Museo Nacional, José María Lupercio, ciudad de México, ca. 1918. Inv. 361835, Sinafo-INAH.

Con los años, las colecciones se vieron modificadas de acuerdo con la evolución de las disciplinas que integran el saber humano, y se reflejan en los diversos nombres que tuvo la institución: Museo Mejicano, Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia, Museo Nacional, Museo Nacional de Arqueología, Historia y

Etnografía. No es la intención de este trabajo hacer la historia pormenorizada de la institución, pero sin duda la reorganización que vivió durante el Segundo Imperio fue decisiva.⁶ Este periodo coincide con la mayor circulación de la fotografía a partir de la década de 1860, debido a los avances técnicos que posibilitaron la reducción de los tiempos de toma, la utilización de negativos al colodión en soporte de vidrio (placa húmeda) y la popularización de las impresiones a la albúmina en el formato *carte-de-visite*.⁷ El resultado fue el abaratamiento en el costo de la imagen que impulsó un uso más extenso. Así, la fotografía paulatinamente tuvo su lugar en las diversas áreas del Museo como auxiliar en el registro de colecciones y trabajos realizados; como documento gráfico probatorio de los vestigios arqueológicos, las exploraciones y la diversidad étnica del país; como base para ilustrar las publicaciones que ahí se realizaban; como herramienta para la investigación usada para copiar códigos, manuscritos y piezas, y hasta para la identificación de los trabajadores.

No se trata de una novedad; el Museo mantenía las prácticas comunes en museos y sociedades científicas del mundo occidental.⁸ Los inventarios e informes que periódicamente se llevaban a cabo permiten acercarnos a esta multiplicidad de tareas.⁹ Como objeto museográfico, muchas imágenes se exhibieron en las salas, vitrinas y pasillos de las secciones que componían el Museo para complementar las piezas expuestas que permitían ofrecer un panorama más completo de los temas tratados, de la misma manera que se

⁶ La dotación de un nuevo local, la injerencia que tuvieron en él José Fernando Ramírez y Manuel Orozco y Berra, la formación de la Comisión Científica, Literaria y Artística de México, y el entusiasmo de Maximiliano y Carlota por la historia antigua de México son algunos de las claves de lectura del periodo. Véase Esther Acevedo, "El legado artístico de un imperio efímero. Maximiliano en México, 1864-1867", en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, 1995, en especial el apartado "Conservar para conocer", pp. 179-193.

⁷ A este respecto véase Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en las tarjetas de visita. La compañía Cruces y Campa*, 1998.

⁸ Basta pensar en el precedente sentado por Roger Fenton, quien trabajó para el Museo Británico en la década de 1850. Por otra parte, las fotografías de monumentos y habitantes de diversos países que se conservan en los acervos provenientes del Museo Nacional atestiguan el intercambio mantenido entre instituciones.

⁹ La paciente labor de rescate y catalogación que ha realizado María Trinidad Lahirigoyen en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA) facilita el acceso a esta documentación, aun cuando la mayor parte de la información sobre la institución se conserva en el Archivo General de la Nación (AGN).

incluían dibujos, óleos, maquetas, moldes y planos. Con el paso del tiempo estas fotografías mutaron de estatus y han adquirido un valor propio, al igual que otros objetos que en un principio fueron pensados como elementos de apoyo a la investigación y la museografía. Hoy se han convertido en objetos de estudio, parte misma del patrimonio cultural.¹⁰

El documento visual

La información que se consigna en los archivos sobre las primeras décadas de la relación Museo-fotografía, generalmente se reduce a la concesión de permisos para copiar las “reliquias” antiguas. Visitar el Museo fue un imperativo para los autores nacionales y extranjeros que describían el país mediante la escritura o con imágenes, con la intención de dar a su público una visión de México que transitaba de la naturaleza y los sujetos sociales a la historia antigua y contemporánea. Particular atención mereció el pasado prehispánico que, como ya se mencionó, sustentaba una genealogía remota, un dato más para el entendimiento de la historia del mundo, argumento utilizado por los habitantes del continente americano en la reivindicación de una historia propia. Esas fotografías tuvieron un amplio público tanto en México como en el extranjero, alimentando la imaginación y contribuyendo a la gran circulación de imágenes que caracterizó a la sociedad occidental a partir de la segunda mitad del siglo pasado.¹¹

El Museo tuvo entonces en sus manos la circulación de fotografías referentes a lo que hoy llamamos patrimonio cultural, a través de los permisos concedidos a los profesionales de la lente, muchos de ellos extranjeros. Entre otros, fotografiaron las salas del Museo: Benjamin Kilburn, William Henry Jackson, Lorenzo Becerril y Alfred Briquet, por nombrar sólo algunos de los más connota-

¹⁰ La Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia es la principal heredera de ese patrimonio fotográfico, pero también se conservan materiales en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA) y la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹¹ Véase Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en Emma Cecilia García K., *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, 2005, pp. 11-23.

dos.¹² Es interesante la autorización dada al poblano Becerril, en febrero de 1889, por el director de la institución, Francisco del Paso y Troncoso, quien asienta que no hay problema “puesto que se trata de un trabajo oficial, de otra manera resultaría perjudicado este Establecimiento al conceder que se saquen vistas de sus salones con objeto de lucrar”.¹³ Postura que el director mantiene un mes después, cuando se inclina por negar el permiso que solicita Jhos. J. Cockrell: “debe evitarse que se saquen dichas vistas... pues ya se ha hecho un ramo de especulación...”.¹⁴ Años después se cumplió su anhelo: en 1904 se estableció un taller fotográfico en el Museo y en 1907 se creó la reglamentación que declaraba: “Sin previo permiso de la dirección, ninguna persona podrá tomar fotografías, dibujos ni moldados de los objetos exhibidos en el museo”.¹⁵

En 1880 se estableció el puesto de dibujante-fotógrafo del Museo, cuyo título refleja la necesidad de contar con personas que pudieran ilustrar los objetos, ya fuera por medios artísticos o mecánicos.¹⁶ El puesto lo ocupó el distinguido paisajista José María Velasco hasta 1903, en que finalmente se separaron las funciones; en tanto, se cubrieron los requerimientos fotográficos por diversas vías, como la colaboración de otras oficinas de gobierno o de algún aficionado, y en ocasiones se llegó a contratar a algún profesional. Con el nuevo siglo el fotógrafo oficial tuvo también ayudantes que realizaban las tareas cotidianas y se crearon especialidades como la de fotografoador. Entre los nombres localizados en los registros hay autores que gozaban de cierto prestigio y hoy ocupan un lugar en la historia de la fotografía en México, así como personajes que quedan por

¹² El Sr. “Kilbourn” solicitó permiso en 1873, AHMNA, vol. 2, 97, exp. 17, p. 93. Las solicitudes de Jackson y Briquet no han sido localizadas, pero son conocidas sus imágenes de algunas de las esculturas más renombradas, iniciando por el llamado Calendario azteca.

¹³ AGN, Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 147, exp. 28, f. 5.

¹⁴ Se debe tratar del fotógrafo tejano Thomas J. Cockrell, quien por 1889 realizó una serie de vistas para alguna compañía de ferrocarril, de la cual la Biblioteca del Congreso de Washington conserva un álbum. AGN, Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 147, exp. 31, f. 4.

¹⁵ Respondiendo al crecimiento del Museo también en ese año se crearon los talleres de moldeado, encuadernación y fotografoado. Se trata del artículo 35 del “Reglamento del Museo Nacional”, en Sonia Lombardo de Ruiz y Ruth Solís Vicarte, *Antecedentes de las leyes sobre Monumentos Históricos (1536-1910)*, 1988, p. 79.

¹⁶ La literatura de la época definía a la fotografía como un medio mecánico, generalmente en un sentido positivo.



Foto 2. Salón del Museo Nacional (atribuida a María I. Vidal), ciudad de México, ca. 1922. Inv. 364928, Sinafo-INAH.

identificar: David N. Chávez (1903), Manuel Torres (1908), Manuel Gómez (1909), Manuel Ramos (1914), Antonio Carrillo (1912), José María Lupercio (1916), Salgado (1915), José Martínez Castaño (1933) y la primera fotografía registrada en la institución: María Ignacia Vidal (años veinte).

Fueron varias las expediciones que se sucedieron en la segunda mitad del siglo XIX, promovidas directamente por el Museo o llevadas a cabo por particulares o instituciones extranjeras con el permiso —y a veces el apoyo— del gobierno. Los trabajos realizados bajo el gobierno imperial, que incluyeron a la Comisión Científica de Pachuca —de febrero de 1864 a los primeros meses de 1865— y el reconocimiento de Metlaltoyuca —de julio de 1865—, sentaron un precedente ilustre para las exploraciones que posteriormente realizaría el Museo: levantamiento de planos, análisis de materiales, toma de vistas fotográficas, ejecución de croquis y dibujos y tras-

lado de piezas a la institución.¹⁷ Ambas fueron dirigidas por el ingeniero Ramón Almaraz, quien mostró una gran capacidad organizativa y dedicación que se plasmaron en mapas, informes e ilustraciones que por décadas permanecieron como modelo. La expedición de Pachuca estuvo compuesta por lo que hoy llamaríamos un equipo multidisciplinario: ingenieros, médicos, expertos en topografía, minas, historia natural y dibujo, y fue dotada con equipo especializado, entre el que se encontraba una “cámara para vistas fotográficas”.¹⁸ Las pirámides de San Juan Teotihuacán fueron objeto de investigación, dando por resultado la determinación de sus coordenadas geográficas, obra del ingeniero Francisco Jiménez y los “Apuntes...” firmados por Almaraz.¹⁹ Las tres litografías de Teotihuacán que se incluyeron en la *Memoria* publicada fueron realizadas en el establecimiento de Hesiquio Iriarte, según reza la firma, y se inspiraron en las tomas de Antonio Espinoza.²⁰

Como parte de los trabajos de la Comisión del Valle de México se examinaron unos terrenos baldíos en Huauchinango, Puebla, y las ruinas de Metlatoyuca. Cuenta Almaraz que en éstas “mucho me sirvió la buena voluntad del Sr. [Guillermo] Hay que fue nombrado igualmente en comisión, y que al acompañarme ponía a dis-

¹⁷ Véase Ramón Almaraz (dir.), *Memoria de los trabajos ejecutados por la Comisión Científica de Pachuca en el año de 1864, 1865*; y la “Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyuca”, documento firmado por el mismo Almaraz como “Gefe de la Comisión Científica del Valle de México” e incluido en Luis Robles Pezuela, *Memoria del Ministerio de Fomento*, 1866, pp. 213-215. Esta última también apareció como un folleto suelto con litografías; véase Rosa Casanova, “Las fotografías se vuelven historia: algunos usos entre 1865 y 1910”, en *La fabricación del Estado, 1864-1910*, 2003, p. 224. Agradezco a Martine Chomel el acceso a la publicación sobre Pachuca.

¹⁸ Ramón Almaraz, *op. cit.*, pp. 16-17. No se explicita quién sería el operador de la cámara, que posiblemente sirviera para realizar las vistas que inspirarían las litografías que acompañan a los textos, a excepción de las de Teotihuacán.

¹⁹ Allí describe las construcciones, las excavaciones realizadas, las “piedras encontradas”, sin presentar “deducciones acerca de los tiempos antiguos”. Sin embargo, consigna algunas observaciones relacionadas con las posibilidades que presentan las pirámides para la observación de los astros, y haber encontrado la “unidad lineal de los pueblos constructores”; véase “Apuntes sobre las pirámides de San Juan Teotihuacán”, en Ramón Almaraz, *op. cit.*, pp. 355-357.

²⁰ Almaraz agradece la “bondad de su amigo... Espinoza, quien fue a tomarlas a su costa, por solo amor a la ciencia, y las cedió generosamente...”; probablemente fue pariente del ingeniero de minas Manuel Espinoza, miembro de la Comisión; *ibidem.*, p. 350. Es posible que se trate del químico que participó en la polémica entre Joaquín Díaz González y Juan María Balbontin en 1859; véase Rosa Casanova y Olivier Debrouse, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, 1989, pp. 43-46. La *Memoria* consultada incluye un total de ocho litografías, alguna con la firma de Constantino Escalante.

posición de ella sus conocimientos y útiles fotográficos”, pues las instrucciones que tenía preveían “que sacase además algunas vistas de ellas y de los objetos más notables...”.²¹ No obstante, el ingeniero consideraba que:

[...] no bastaba la fotografía [...] ya porque a consecuencia de la estación de las aguas, era muy probable que no hubiese suficiente luz para tomar las vistas, ya porque en atención a lo quebrado del camino sería fácil que se rompiesen algunos aparatos, y ya en fin, porque encontrándose las ruinas dentro de espesos bosques, las vistas que se tomasen ofrecerían sólo grupos de árboles, y los monumentos harían en ellos un papel secundario.

Por tanto, solicitó un dibujante y obtuvo la colaboración de dos alumnos de paisaje en la Academia Nacional de San Carlos, José María Velasco y Luis Coto. Esther Acevedo resume así la experiencia: “para Velasco la excursión de cerca de un mes unió varios de sus intereses vitales: la relación con la naturaleza, el intercambio con sus camaradas científicos y el conocimiento de la provincia mexicana”.²² Las dos expediciones fueron los primeros ensayos profesionales de Velasco con la representación de vestigios prehispánicos, la cual sería una de las vertientes de su trabajo en el Museo, como veremos.

La Exposición Histórico-Americana de Madrid

El Museo Nacional fue intérprete de la visión de historia auspiciada por los diferentes gobiernos; su cometido fue, en palabras de Luis Gerardo Morales Moreno, la “sacralización secular de la historia patria”.²³ Si bien era claro el cometido promocional que como institución rectora de la historia se le asignaba en la Ley de Instrucción Pública de 1867, debieron pasar años antes de que obtuviera el presupuesto necesario para impulsar en forma adecuada el acopio de materiales, mantenimiento de las salas y fomentar la investigación

²¹ Luis Robles Pezuela, *op. cit.*, p. 214. Hay que decir que debió ser ingeniero y aficionado a la fotografía; hasta la fecha ha sido imposible localizar las vistas que Almaraz describe.

²² Esther Acevedo, *op. cit.*, p. 97; en las páginas 96-98 da cuenta del informe a la Academia elaborado por Velasco sobre el viaje a Metlaltoyuca, donde explica los inconvenientes de la fotografía en este tipo de trabajos en términos similares a los de Almaraz.

²³ Luis Gerardo Morales Moreno, *op. cit.*, p. 41.

y la docencia.²⁴ A partir del segundo periodo de gobierno de Porfirio Díaz, que dio inicio en 1888, se fue privilegiando el estudio de la disciplina ante la necesidad de los intelectuales mexicanos de elaborar una historia que diera sentido a la nación y sanará los odios partidistas, a más de la personalidad fuerte y sin duda carismática de varios arqueólogos e historiadores.²⁵

Alrededor de 1889 confluyeron varias vertientes que estimularon la investigación sobre las antigüedades. Los congresos nacionales de Instrucción de 1889 y 1890 plantearon la creación de una “Escuela nacional mexicana” basada en la investigación del pasado. Asimismo, entre 1884 y 1889 Vicente Riva Palacio publicó el gran compendio de la historia liberal, que dedicó un tomo a la “Historia antigua y de la conquista” escrita por Alfredo Chavero.²⁶ Según José Ortiz Monasterio, la obra ofrece “una visión esencialista de la historia: México tiene una esencia inmutable que no se ve alterada a través de los siglos”. Lo cual no significa que estuviera libre de las ambigüedades y contradicciones propias de una obra escrita por varios autores sobre asuntos que todavía tenían secuelas en la vida personal de los ciudadanos. El origen del proceso histórico, que llegaba a su plenitud en el México republicano, se rastreaba en la antigüedad sobre la que, era evidente, había una ausencia de datos, laguna que debía ser colmada mediante la investigación. Significativamente, el 16 de septiembre de 1887 se había inaugurado con gran éxito de público el famoso Salón de Monolitos en el Museo; allí se exhibían algunas de las más famosas esculturas monumentales del pasado azteca, como la Coatlicue, mientras la institución impulsaba estudios sobre temas prehispánicos realizados por Alfredo Chavero y Francisco del Paso y Troncoso, entre otros.

²⁴ El ministro de Justicia e Instrucción Pública, Antonio Martínez de Castro, recibió la encomienda de reorganizar la educación, formando una comisión que dio por resultado la ley de 1867; véase Rosa Casanova, “1861-1876”, en Eloísa Uribe, *Y todo... por una nación*, 1987, pp. 153-159. Según Genaro García, fue a partir de la gestión de Porfirio Díaz que el presupuesto del Museo comenzó a incrementarse considerablemente; véase “Introducción”, en *Anales del Museo Nacional*, 3a época, t. I, núm. 205, 1909, pp. V-VII.

²⁵ A decir de Rico Mansard, las ciencias se desarrollarían en las instituciones especializadas que surgieron a partir de la República Restaurada; Luisa Fernanda Rico Mansard, *op. cit.*, pp. 87-111.

²⁶ Vicente Riva Palacio (dir.), *México a través de los siglos*, 5 vols., 1884-1889. La obra cubría desde el pasado prehispánico hasta la restauración de la república en 1867. Para un análisis de ella, véase José Ortiz Monasterio, “Patria”, *tu ronca voz me repetía*, 1999, pp. 223-240.

Este último personaje resulta fundamental para los fines de nuestra historia. Tuvo un papel protagónico en la ceremonia inaugural del monumento a Cuauhtémoc en agosto de 1887, acto que representó el reconocimiento oficial de un héroe de la antigüedad indígena justo cuando se estaba definiendo una vez más el panteón nacional.²⁷ En esa ocasión pronunció un elocuente discurso en náhuatl que conmovió al presidente Díaz. En enero de 1889 renunció como director del Museo el médico y naturalista Jesús Sánchez, siendo sustituido en julio por Del Paso.²⁸ Poco tiempo después el gobierno mexicano recibió una invitación de la Corte española para participar en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, con la que habría de celebrarse, en octubre de 1892, el cuarto centenario del descubrimiento de América.

El reconocimiento que la Junta Directiva de España otorgó a la participación mexicana debe mucho a las gestiones del general Vicente Riva Palacio, quien se desempeñaba como embajador de México en la Corte desde 1886.²⁹ Riva Palacio había sido nombrado vocal de la Junta española por la reina regente María Cristina, y como tal promovió la formación de la Junta Colombina en México, integrada en mayo de 1891 por la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, con “personas dedicadas a las ciencias históricas”. Como presidente fungió Joaquín García Icazbalceta; como vocales Alfredo Chavero, Del Paso y Troncoso, José María Vigil y José María de Agreda y Sánchez; como secretario Francisco Sosa. Asimismo, colaboraron intelectuales como Antonio Peñafiel, Francisco Pimentel, Francisco Plancarte y Crescencio Carrillo y Ancona.

La Exposición tuvo un carácter académico y se privilegiaron las antigüedades, incluidas las de la Conquista, la naturaleza y los habitantes. Los materiales documentales ocuparon un sitio destacado, a diferencia de otros eventos de este género como la Exposición

²⁷ El monumento se realizó por iniciativa de Vicente Riva Palacio, cuando era ministro de Fomento; véase Jesús Galindo y Villa, “Don Francisco del Paso y Troncoso. Su vida y obras”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4a época, t. I, 1922, pp. 337-339. Sobre el sentido de la escultura pública en el siglo XIX, véase Eloísa Uribe, “Los ciudadanos labran su historia. Escultura, 1843-1877”, en *Historia del arte mexicano*, 1982.

²⁸ Sánchez fue director entre 1883 y 1889. Este primer nombramiento duró poco más de un año; Del Paso fue sustituido durante un breve periodo por su amigo el doctor Manuel Urbina, y retomó el puesto a mediados de 1891.

²⁹ Sobre la figura de Riva Palacio, véase los estudios de José Ortiz Monasterio, en especial “Patria”..., *op. cit.*, pp. 257-262. Asimismo, se pueden consultar los numerosos textos de Clementina Díaz de Ovando.

Colombina de Chicago, efectuada en 1893, donde el énfasis se puso sobre los objetos que daban cuenta de la modernidad alcanzada por el país, las facetas que lo hacían apetecible a la inversión extranjera y lo insertaban en el escenario de las naciones civilizadas; aun cuando en ellas también se recurrió a la exhibición de materiales prehispánicos.³⁰

En su calidad de director del Museo y como “Presidente de la Comisión”, Del Paso llegó a Madrid en agosto de 1892 para preparar la exhibición; allí redactó el *Catálogo de los objetos que presenta la República de México en la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892*, con la ayuda de Jesús Galindo y Villa.³¹ En la “Reseña” inicial, Del Paso y Troncoso describe la multitud de tareas que se llevaron a cabo, tanto al interior del Museo como por iniciativa de la Junta, para “acopiar objetos que revelaran el adelanto de nuestros aborígenes, tanto en la época prehispánica, como en la posterior a la Conquista, y el estado que actualmente guardan”.³² Se aprovecharon las colecciones y las instalaciones del Museo y se establecieron temporalmente algunos talleres para hacer frente, en poco más de un año, a la multitud de aspectos que se deseaba cubrir.³³ Un informe del director del Museo al ministro de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, de octubre de 1891, pone en evidencia la diversidad de materiales que se presentarían en la capital española:

³⁰ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales (1880-1930)*, 1998, pp. 66-79.

³¹ Francisco del Paso y Troncoso, *Catálogo de los objetos que presenta la República de México en la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892, 1892-1893*, 2 v. A decir de Galindo y Villa, quedó inédito un tercer volumen y los publicados aparecieron después de que se clausurara la Exposición.

³² “Reseña”, en Francisco del Paso y Troncoso, *ibidem*, v. I, p. 7. Ambas instancias complementaron sus esfuerzos gracias a la presencia del director del Museo en la Junta y a las influencias que parece haber tenido en la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. Según su relato, pudo decidir muchas de las acciones a seguir, aunque las misivas de Francisco Sola a Riva Palacio muestran las “dificultades de trabajar en equipo”, como dice José Ortiz Monasterio, *op. cit.*, pp. 257-262.

³³ En “el obrador de dibujo y pintura” alumnos de la Escuela de Bellas Artes realizaron acuarelas de códices bajo la dirección del profesor José María Velasco, quien además presentó tres colecciones; para realizar copias de las principales piezas del Museo se estableció un taller de escultura bajo la dirección de Epitacio Calvo, también con alumnos de la antigua Academia; la pequeña imprenta del Museo trabajó de manera constante; y en el taller de carpintería se elaboraron modelos en escala de algunos edificios prehispánicos. Véase Francisco del Paso y Troncoso, *op. cit.*, pp. 8-14.

Cinco tomos de sus *Anales* con profusión de láminas [...] Calcas o reproducciones ejecutadas fielmente de los códices más importantes que en él se conservan [...] Colección fotográfica de los principales monolitos de nuestros salones de arqueología, de algunas piezas curiosas de alfarería [...] Dibujos a lápiz de las ruinas más importantes descubiertas por la Comisión de Cempoala [...] Catálogo razonado del salón de los grandes monolitos [...].³⁴

Además, la Junta envió una circular a los gobernadores de los estados para que contribuyeran con “fotografías de ruinas y de tipos indígenas”, a la vez que se hizo un llamado a los “particulares” para que prestasen objetos.³⁵ Entre éstos se obtuvieron las colecciones del comerciante alemán José Dorenberg, que se pretendía comprar, y la del presbítero Francisco Plancarte, adquirida al regresar de Madrid.³⁶

Como la Junta Colombina consideró que hacían falta objetos que dieran cuenta de “ciertas nacionalidades indígenas importantes”, se pidió a Del Paso y Troncoso que nombrara a personas que pudieran hacer recorridos y recolectar ejemplares. La expedición de Cempoala fue la primera en llevarse a cabo y sirvió de ejemplo para las otras exploraciones, según apuntó Galindo y Villa.³⁷ En el Norte —en Casas Grandes y entre los tarahumaras— trabajó el jesuita belga Aquiles Gerste; el Sur fue recorrido por Francisco Río de la Loza y Pedro Pablo Romero, quienes estuvieron en Palenque y en el esta-

³⁴ José Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 259; se trata de una carta del 9 octubre 1891 dirigida por Del Paso a Baranda, tomada del Archivo Vicente Riva Palacio, Biblioteca de la Universidad de Texas en Austin.

³⁵ Entre los gobiernos de los estados el director menciona: Yucatán, Zacatecas, Morelos y Michoacán; y entre los “particulares” al arzobispo Eulogio Gillow, al presidente Porfirio Díaz y Alfredo Chavero. Francisco del Paso y Troncoso, *op. cit.*, pp. 17-20.

³⁶ Dorenberg reunió una colección en Puebla, entre la que se encontraba un códice que Chavero y Del Paso llamaron Códice Colombino. En ese entonces Plancarte era cura de Tacubaya, si bien llegaría a ser arzobispo de Monterrey. Además de prestar su colección, colaboró activamente en los trabajos de la Junta en la recopilación de materiales y fue uno de los delegados a la Exposición. En Francisco del Paso y Troncoso, *Catálogo de la colección del señor presbítero don Francisco Plancarte*, 1892, se dice que fue hecho con “la colaboración del dueño” y agrupa 2 802 objetos clasificados según su filiación étnica y empleo.

³⁷ Jesús Galindo y Villa, “Arqueología mexicana. Las ruinas de Cempoala y del templo del Tajín (Veracruz), exploradas por el director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, en misión en Europa, D. Francisco del Paso y Troncoso”, en *Anales del Museo Nacional*, 1911, p. CII. En el índice al tomo III se consigna como “Apéndice.- Las ruinas de Cempoala y del templo del Tajín (Veracruz)...”, pp. XCV-CLXI; aunque los *Anales* llevan el año de 1911, el texto es de 1912.



Foto 3. Francisco del Paso y Troncoso con trabajadores en un montículo, Rafael García, Veracruz, agosto 1890-abril 1891. Inv. 351648, Sinafo-INAH.

do de Tabasco (Tenosique, Comalcalco y San Juan Bautista); y Manuel M. Villada exploró los “cuesillos” pames en San Luis Potosí.³⁸

La finalidad era lograr el reconocimiento internacional para México y para el Museo, objetivo que sin duda se logró porque se obtuvieron numerosos premios para los trabajos presentados. Por todo lo anterior es claro que Del Paso y Troncoso tuvo en ese momento autoridad y prestigio por encima del Inspector y conservador de monumentos arqueológicos de la República, cargo que había sido creado en octubre de 1885 y ocupaba Leopoldo Batres, quien desde 1884 había empezado a excavar en Teotihuacán.³⁹

En el desarrollo del vasto programa debió influir la amenaza que representaba para el Museo el creciente poder —y presupuesto— que iba adquiriendo Batres, quizá gracias a su amistad con el Presidente.⁴⁰ La figura del Inspector fue central en la reconstrucción de la antigüedad durante el Porfiriato, filtrada a través de la amplia cobertura periodística que siempre tuvo cuidado de lograr para sus descubrimientos gracias a la carga simbólica con que los dotó. Consciente de las posibilidades que le brindaba la imagen, el arqueólogo utilizó la fotografía para dejar un registro del arduo proceso de trabajo y de los resultados obtenidos, y la vez le sirvieron para ilustrar sus publicaciones.⁴¹ Por ejemplo, en 1890 contrató al

³⁸ Según el director del Museo no hubo tiempo de visitar Oaxaca y Campeche, aunque se obtuvieron objetos que los representaban. Gerste había trabajado en misiones de la Tarahumara, donde aprendió la lengua de ese grupo étnico. Por su interés en la historia antigua aprendió el náhuatl y estableció contactos con algunos intelectuales mexicanos como García Icazbalceta y Del Paso, con quien mantuvo correspondencia por largos años. El científico Río de la Loza era profesor de química analítica en el Instituto Médico Nacional y realizó fotografías de varios de los sitios visitados. Romero, recién ascendido a capitán, ya había participado en la expedición a Cempola; su especialidad era el levantamiento de planos. El médico y botánico Villada posiblemente es el mismo que había formado parte de la Comisión Científica de Pachuca, también fue profesor en el Museo.

³⁹ Sonia Lombardo y Ruth Solís, *op. cit.*, pp. 66-67. Batres estudió antropología y arqueología en París; regresó a México hacia 1873, para iniciar una carrera militar que lo puso en contacto con el general Díaz. En 1887 fue comisionado por el gobierno para estudiar los principales museos de Europa. Fue un personaje polémico, que después del régimen porfirista fue duramente criticado. En tiempos recientes se han empezado a valorar sus contribuciones.

⁴⁰ En 1888 Batres presentó un “Proyecto de Ley para la Inspección y Conservación de Monumentos Arqueológicos Nacionales”, que colocaba al Museo bajo su dirección.

⁴¹ En la Fototeca Nacional del INAH se conservan impresiones que llevan la leyenda “Expedición Batres”, así como otros materiales donde destaca su presencia, en especial durante las festividades del Centenario de la Independencia, cuando tuvo lugar la segunda sesión del Congreso Internacional de Americanistas, del 7 al 14 de septiembre de 1910.

“Sr. Mariano Nieto, fotógrafo de esta capital”, para “sacar una vista” del carro realizado para transportar de Teotihuacán al Museo Nacional la enorme figura de la diosa del agua, Chalchiuhtlicue.⁴²

En realidad, hoy podemos apreciar que las estrategias de ambos no eran divergentes. Los dos avalaron la riqueza de la antigüedad prehispánica como fundadora de la identidad nacional y la controversia giraba, más bien, en torno a cuál debía ser la institución rectora de la interpretación del pasado y sobre la persona que detentaría esa función. Para Del Paso y Troncoso el Museo debía ser el núcleo de la historia y el nacionalismo que para él significaba la conjunción del pasado prehispánico con las aportaciones de la cultura europea heredada del régimen novohispano. No se puede olvidar que Vicente Riva Palacio había escrito el tomo dedicado al Virreinato en *México a través de los siglos*, que ponía de manifiesto la voluntad conciliadora del proyecto y del periodo; en él escribió: “laboriosa y difícil evolución tenía que consumir aquel informe agrupamiento de familias, de pueblos y de razas, unidos repentinamente y al azar por un cataclismo social y político, para organizarse [...] y construir la sociedad de donde había de surgir un pueblo que ni era el conquistado ni el conquistador, pero que de ambos heredaba virtudes y vicios, glorias y tradiciones, caracteres y temperamentos [...]”.⁴³ Esta visión incluyente de la historia fue la que finalmente triunfó en la vorágine festiva del Centenario de la Independencia. Para Batres, quien en 1892 no contaba con el aval de la comunidad académica, la Inspección de Monumentos era la que debía determinar la dirección de la reconstrucción histórica, por lo que apostó todo por el rescate del pasado prehispánico a través de excavaciones, la reconstrucción de pirámides y el traslado de piezas al Museo para su exhibición.

⁴² No se ha podido determinar si Batres contó con un fotógrafo como parte del personal de la Inspección de monumentos. *El Monitor Republicano*, 26 febrero 1890; citado en Sonia Lombardo de Ruiz, *El pasado prehispánico en la cultura nacional*, 1994, vol. I, t. I, p. 172; Elvira Pruneda, “Un domingo en Teotihuacán (primavera de 1890)”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 627, septiembre de 2003, pp. 31-35.

⁴³ Citado en José Ortiz Monasterio, *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, 2004, p. 297.

La Comisión Científica de Cempoala⁴⁴

Oriundo de Veracruz, Francisco del Paso y Troncoso había visitado las ruinas en abril de 1890, por lo que previó su potencial.⁴⁵ La Comisión se conformó en agosto de 1890 “de orden del Presidente” y duró “unos ocho meses”, aunque originalmente se debió considerar un tiempo más reducido. La expedición estuvo formada por el mismo director y los oficiales del batallón de ingenieros: el capitán segundo don Pedro Pablo Romero y el teniente Fernando del Castillo,⁴⁶ el fotógrafo Rafael García y ocho zapadores; cuando se comprobó “que las ruinas tenían verdadera importancia y gran extensión” se aunaron el 1 de noviembre otros cuarenta zapadores bajo el mando del capitán segundo Julián Pacheco.⁴⁷ Los acompañaron dos auxiliares, Felipe Figueroa y Luis Meléndez hijo, y contaron con el apoyo de personas enviadas por Teodoro Dehesa, entonces administrador de la aduana de Veracruz, quien además consiguió el permiso del dueño de los terrenos donde se ubicaban las ruinas, el hacendado Fermín Zárate. La expedición inició cuando el grupo zarpó de Veracruz el 22 de agosto en el cañonero *Independencia*; la primera meta fue determinar el sitio donde Hernán Cortes fundó “la primera Villa Rica... el año 1519”. Jesús Galindo y Villa hizo hincapié en el vínculo con la gesta de la Conquista: “el solo nombre de Cempoala despierta hondos recuerdos históricos: ésta fue la primera ciudad indígena importante que abrió sus puertas de par en par al afortunado jefe de la conquista española...”.⁴⁸

⁴⁴ Cabe recordar que Cempoala es el sitio arqueológico; la población moderna y el municipio se llaman Zempoala.

⁴⁵ Nació en el puerto de Veracruz en 1842, en el seno de una familia de comerciantes; cursó estudios en la Escuela Nacional Preparatoria, ganándose la estima de Gabino Barreda. Estudió medicina tratando de unir en su tesis su amor por la historia a través de los conocimientos botánicos entre los nahoas. Finalmente optó por la historia antigua, y para ello empleó la arqueología, la lingüística y la etnología. Empezó a publicar en los *Anales del Museo* desde 1877, publicación que bajo su dirección obtuvo reconocimiento en el mundo entero. Véase Ernesto de la Torre Villar (comp., pról. y notas), *Ocupaciones y preocupaciones de Francisco del Paso y Troncoso*, 2003, pp. 13-27.

⁴⁶ Castillo murió de tifo en la capital en mayo de 1893, por lo que las fuentes frecuentemente se refieren a él como el “malogrado”.

⁴⁷ Para el 1 de septiembre de 1890 informaba que ya tenían descubiertos tres grandes monumentos y quedaban “en el bosque” otros tres.

⁴⁸ Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, p. XCVII.

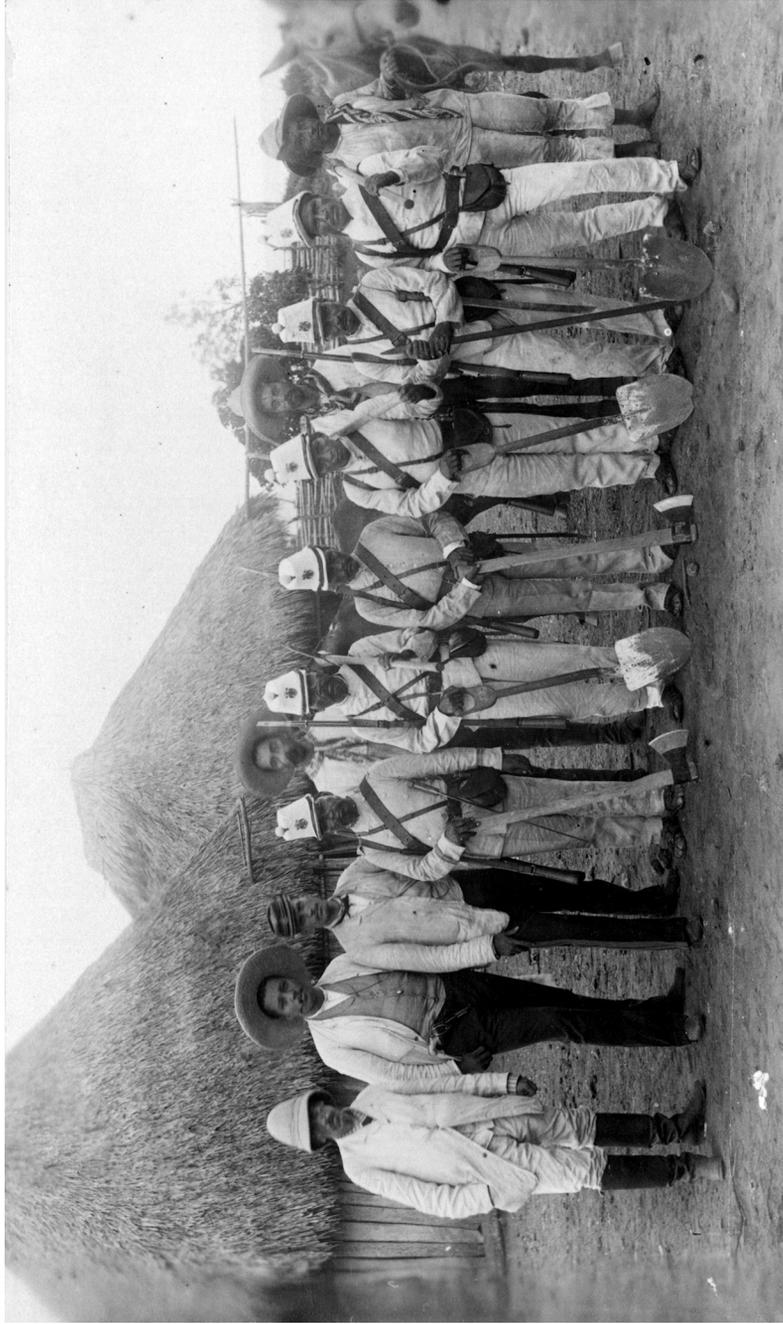


Foto 4. Francisco del Paso y Troncoso y zapadores y otros miembros de la Comisión, Rafael García, Cempoala, Veracruz, agosto-octubre 1890. Inv. 419066, Sinafo-INAH.

En total las exploraciones “abrazaron unas 80 leguas en la dirección de Norte a Sur, desde Papantla hasta Cotaxtla”, pues durante los meses que duró la Comisión Del Paso llevó a cabo otras expediciones cortas, acompañado generalmente del “fotógrafo García”.⁴⁹ Posteriormente, durante quince días recorrió la costa de Sotavento acompañado por Francisco Río de la Loza, “quien obtuvo reproducciones fotográficas de sitios notables y de objetos arqueológicos allí encontrados...”, como la cabeza colosal de Hueyapan que hoy identificamos como olmeca.⁵⁰ Si bien el objetivo principal fueron las antigüedades, el director pensó también reunir una colección de plantas y ejemplares de la fauna local, tal como se había hecho en las expediciones realizadas durante el Segundo Imperio y que, por otro lado, colmaban sus inquietudes científicas.⁵¹

Ante el conjunto de actividades emprendidas por Del Paso, no es de extrañar que Batres se sintiera relegado, por lo que alentó las críticas sobre la expedición que aparecieron en la prensa. Por ejemplo, el 6 de enero de 1891 *El Monitor Republicano* escribió: “Esa expedición... no tiene grande importancia; cuatro meses para descubrir ruinas ya consignadas en la historia es demasiado, y además las fuertes sumas que para esto es necesario gastar, no corresponden al resultado.”⁵² De hecho, en la correspondencia que el director mantuvo con Manuel Urbina, encargado del Museo durante su ausencia, comenta lo costoso que resulta la vida en la zona, por lo que constantemente solicita fondos que logra obtener directamente del

⁴⁹ Francisco del Paso y Troncoso, *op. cit.*, 1892, vol. I, pp. 20-21 y vol. II, p. 311. Resulta difícil reconstruir exactamente el recorrido, pues los textos de Del Paso y de Galindo y Villa no siguen un orden cronológico. Por ejemplo, en la p. 22 el director consigna que en las ruinas pasaron seis meses “de constantes desmontes y de trabajos topográficos...”; en el vol. II, p. 318 dice que los 40 zapadores regresaron a mediados de febrero porque se había concluido su trabajo, quedando sólo “las operaciones de campo”. En este volumen describe algunos de los breves recorridos realizados: el 4 de marzo hacia el Norte hasta Papantla y el Tajín; otro a la zona en torno a Gutiérrez Zamora y otro a las ruinas de Cotaxtla y la Calera, poco antes de regresar a México.

⁵⁰ Aunque no consigna la fecha de ésta, seguramente se llevó a cabo después de la expedición de Cempoala; Francisco del Paso y Troncoso, *ibidem.*, vol. I, p. 22.

⁵¹ Manuel Villada estuvo con él “ocho días y los aprovechamos bien”; en Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, p. 65, carta del 20 de enero de 1891.

⁵² En Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, vol. I, p. 203. Rico Mansard afirma que Batres “utilizó el incondicional apoyo de *El Monitor Republicano*”; véase Luisa Fernanda Rico Mansard, *op. cit.*, p. 142.

secretario de Justicia e Instrucción Pública.⁵³ Francisco Sosa, por su parte, se quejó ante Riva Palacio de que Batres “sólo se ocupa de hablar mal de Chavero y de Paso y Troncoso”.⁵⁴

La rivalidad con Batres puede explicar el relativo olvido en que quedaron sumidos los trabajos hasta que Galindo y Villa publicó los resultados de la Comisión basándose en las notas dispersas del director.⁵⁵ No se debe dejar de considerar la poca fortuna que tuvo la Exposición en el contexto europeo y las vicisitudes políticas españolas que provocaron la reducción del espacio de exhibición.⁵⁶ Otra causa decisiva de este olvido es el hecho de que Del Paso se quedara en Europa para estudiar y obtener copias de los documentos sobre México que se encontraban en bibliotecas y archivos de ese continente, con el anhelo de formar una obra que fuera la síntesis del desarrollo histórico y cultural del país.⁵⁷

La difusión de los materiales

Hombre multifacético, Jesús Galindo y Villa fue miembro de la comisión que representó a la Sección mexicana en Madrid, donde estuvo en estrecho contacto con su “maestro, el eminente anticuario Don Francisco del Paso y Troncoso”.⁵⁸ En vísperas del XI Congreso

⁵³ Véase, por ejemplo, la carta del 8 de septiembre de 1890; Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁴ José Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 260. En la misma correspondencia con Urbina se lamenta de Batres y las críticas de la prensa; el 20 de enero de 1891 le escribe: “Lo que a mí me disgusta es que la guerra contra mí no cesa, y que el establecimiento [el Museo] padezca a consecuencia de ella...”; Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁵ Éste apuntó, en la nota final de su descripción de los objetos, que había escrito “con los recuerdos que he podido reunir; pero lo publicaré con mayores detalles cuando disponga de los apuntes que fui sacando a medida que los acontecimientos ocurrían; dejé todos esos papeles en México y allá los utilizaré más tarde”; Francisco del Paso y Troncoso, *op. cit.*, 1892, vol. II, p. 337. En una nota Galindo y Villa apunta que tanto a él como al teniente Castillo le fueron cerradas las puertas del Museo a su regreso de Madrid; véase Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, p. CII.

⁵⁶ La Exposición se llevó a cabo en la Biblioteca y el Museo en el Paseo de Recoletos. Todo parece indicar que los salones ocupados por la Sección mexicana en la Biblioteca fueron de los más importantes.

⁵⁷ Del Paso obtuvo el nombramiento de director en misión, así que durante años el Museo sólo contó con un director interino.

⁵⁸ Galindo y Villa fue ingeniero, practicó la arquitectura, el periodismo, la historia y la política. Escribió una semblanza de su maestro con motivo de su muerte acaecida en Florencia en 1916, que fue leída en una velada conmemorativa en el Museo y se publicó en los *Anales*

Internacional de Americanistas celebrado en México en 1895, participó en el reacomodo global del Museo, que incluyó la exhibición de las colecciones formadas para la Exposición de Madrid.⁵⁹ Entre ellas destacaba el grupo de treinta dibujos a lápiz de algunos de los sitios visitados por la Comisión, obra de José María Velasco, que se basaban en fotografías.⁶⁰ Se exhibieron en los salones de “Historia de México” junto con la “amplificación de fotografías tomadas por D. Rafael García que formó parte de la comisión...”, a diferencia de lo que había ocurrido en Madrid, donde se exhibieron en salones diversos.⁶¹

Entre los trabajos que Galindo y Villa realizó para gloria del Museo se encuentra el *Álbum de antigüedades indígenas*, cuyas colografías se habían encargado por la Junta Colombina para exhibirse en 1892, guardándose por años en el Museo “sin explicación alguna”.⁶² La historia de éstas es reveladora de los afanes del director: con el fin de mostrar objetos de la institución que no podían reproducirse en yeso, se decidió que “se reprodujeran por medio de la fotografía”, por lo que Porfirio Díaz ofreció el personal del taller fotográfico de la Secretaría de Guerra y Marina.⁶³ Por cuatro meses trabajó el capitán Hilario Olaguíbel bajo la inspección del jefe de los talleres, Fernando Ferrari Pérez, obteniéndose alrededor de 600 negativos.⁶⁴ Del Paso y Troncoso escogió 200 entre ellos “para que se

hasta 1922; véase Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, 1922. También publicó un folleto en la Sociedad Científica Antonio Alzate (t. IV de sus *Memorias*): *Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892. Algunos datos relativos a la Sección de la República Mexicana*, 1893.

⁵⁹ Al respecto, Del Paso escribe a Manuel Urbina, explicándole: “las colecciones de Cempoala son fáciles de agrupar por sus descripciones e iban en cajas separadas”; véase Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, pp. 89-92, carta del 30 de agosto de 1895. Se refiere a las anotaciones en el *Catálogo*, que en cierta manera era ya un inventario de las colecciones del Museo.

⁶⁰ AHMNA, vol. 9, 551, mar.-sept. 1895, exp. 87, f. 226.

⁶¹ Enrique Olavarría y Ferrari, *Crónica del XI Congreso Internacional de Americanistas*, 1896, p. 42.

⁶² La colografía es una de las técnicas del fotograbado. La obra lleva el año de 1902 y fue hecha en la imprenta del Museo. En la introducción Galindo y Villa dice que la colección debía tener 300 reproducciones, pero el *Álbum* sólo tiene 164.

⁶³ En el AHMNA se conserva un documento de noviembre de 1891, donde se solicita que en el Museo “se haga la reproducción fotográfica de los objetos arqueológicos más notables pertenecientes a ese...”, a fin de formar una colección que se exhibirá en la Exposición que tendrá lugar en Madrid el año de 1892”; vol. 9, 504, 5 nov. 1891, exp. 40, f. 90.

⁶⁴ Olaguíbel fue fotógrafo de la cárcel de Belén entre 1880 y 1896 y trabajó también en Tlaxcala con Del Paso, como parte de la comisión de la Secretaría de Guerra. Ferrari y Pérez

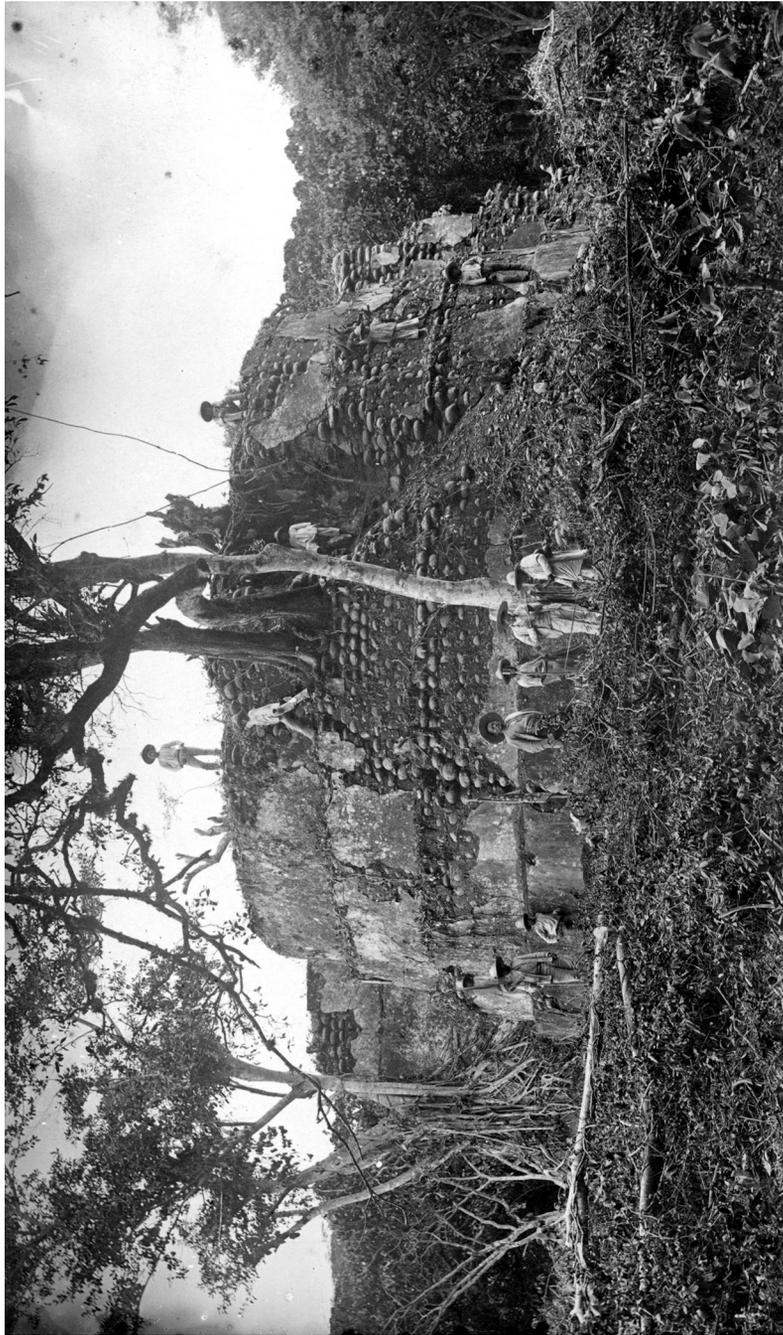


Foto 5. Trabajos en el llamado Templo de la Calera, Rafael García, Cempoala, Veracruz, agosto 1890-abril 1891. Inv. 418703, Sinafo-
INAH.

reprodujesen por el procedimiento común”, pero como se requerían varias copias de cada uno el costo de los materiales resultaba abrumador. Como solución, Chavero y el director propusieron a la Junta Colombina que se reprodujeran 100 ejemplares de cada negativo “por el procedimiento fotocolorográfico”; se estipuló un contrato con “el distinguido artista Manuel Buenabad”, quien murió antes de terminar, concluyendo el trabajo Ferrari Pérez.⁶⁵ De esta manera el Museo contó con un efímero taller con el cual se constató su utilidad, mas habría que esperar varios años para que finalmente se estableciera uno. El recuento, por otra parte, confirma la magnitud de las obras emprendidas para la Exposición Histórico-Americana, así como la escasa fortuna que tuvieron.

Años después, con motivo del XVIII Congreso Internacional de Americanistas, que tuvo lugar en Londres en mayo 1912, Galindo y Villa editó su relato de los trabajos de Cempoala, publicándolo en los *Anales*. La organización del largo texto resulta confusa, pues siguió las notas de su mentor y, además, por desgracia —como advierte el autor— perdió su manuscrito cuando ya debía entregarlo a la imprenta, por lo que debió rehacerlo apresuradamente; por ello suprimió las referencias a “las ilustraciones que acompañan, reuniendo éstas al final de las Notas a manera de un pequeño Álbum que las complete”.⁶⁶

El ingeniero confirma que durante la exploración “se obtuvieron numerosas fotografías que muestran el proceso completo de los trabajos”, concepto similar al registro puntual que se practica en las excavaciones arqueológicas contemporáneas. Entre las cincuenta y siete ilustraciones que se incluyen en la obra, escogió treinta y dos de los “cerca de 200 ejemplares” que conformaban la colección, más nueve planos y catorce dibujos.⁶⁷ La selección de las fotografías en

fue el fundador de la Sociedad Mexicana de Fotografía en 1890; escribió sobre el medio y participó en varias exposiciones internacionales. Quizá sea el mismo que, como naturalista y maestro en varias escuelas de la capital, organizó la sección de educación para la participación de México en la Exposición de París en 1889.

⁶⁵ Francisco del Paso y Troncoso, *op. cit.*, vol. I, p. 13.

⁶⁶ En una nota Galindo y Villa se permite una crítica a su maestro: “es una verdadera lástima que el Sr. Troncoso tantas cosas nos haya prometido sin llegar a cumplirlas para brillo de nuestra historia, pasmo de los eruditos y mayor enriquecimiento de la literatura nacional...”; véase Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, 1911, pp. CIII-CIV y pp. XCVII y CLXI.

⁶⁷ Además de las 32 fotos de la expedición, se incluyeron dos fotos de las maquetas elaboradas para la Exposición de Madrid; *ibidem*, p. XCVIII. En la Fototeca Nacional del INAH

parte obedeció a los problemas de conservación de los negativos, ya que “casi todos los originales fotográficos tienen 20 años de hechos y algunos están muy oscuros...”.⁶⁸

Hay que subrayar que la Exposición Histórico-Americana de Madrid fue una de las primeras en que México participó con una presentación masiva de materiales fotográficos con los que se documentaron e ilustraron los aspectos arqueológicos y etnológicos, práctica que se volvió común de allí en adelante. Lo que hasta entonces se había acostumbrado era la exhibición de álbumes institucionales o conmemorativos, así como la presentación de imágenes de fotógrafos profesionales, quienes de esta manera adquirirían el prestigio de haber exhibido en algún evento internacional y, quizá, ostentar algún premio en los cartones en que colocaban sus fotos.

Concebida como *la* gran celebración del descubrimiento de América por parte del mundo hispanoamericano, mereció especial atención el recuento sobre “el adelanto de los aborígenes, tanto en época prehispánica, como en la posterior a la Conquista, y el estado que actualmente guardan”, según señalaba el programa original de principios de 1891.⁶⁹ Para la Exposición se hizo acopio de retratos fotográficos de indígenas de los diversos grupos étnicos del país, los cuales proporcionaban información visual sobre sus condiciones de vida. Galindo y Villa agrega: “y para que nada faltase, exhumáronse cráneos y osamentas, se armaron panoplias, lleváronse vestidos de los propios indios, vaciados de nuestros principales monolitos, copias de códices, planos, mapas, dibujos y fotografías, y hasta colecciones numismáticas y bibliográficas...”, reuniéndose alrededor de diez mil objetos.⁷⁰

se conservan alrededor de 680 piezas entre negativos y positivos de época, lo cual refleja la magnitud del trabajo.

⁶⁸ Ese mismo 29 de abril de 1912 pedía saber cuáles ilustraciones “han quedado bien hechas en fotograbado, y cuáles no para deshecharlas”.

⁶⁹ Al respecto, véase el ensayo de Georgina Rodríguez, “Recobrando presencia. Fotografía indigenista mexicana en la Exposición Histórico-Americana de 1892”, en *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto 1998, pp. 123-144; Rosa Casanova, “El indio exhibido”, en “El indígena en el imaginario iconográfico”, México, en prensa.

⁷⁰ Galindo y Villa, *op. cit.*, 1922, p. 321.

Las fotografías

Como socio activo de la Sociedad Fotográfica Mexicana,⁷¹ Del Paso y Troncoso fue sensible a las posibilidades que le brindaba la imagen, lo que indudablemente se refleja en los resultados —y no sólo los de esta expedición, pues promovió la fotografía como una herramienta indispensable para la investigación y la difusión—. Como ya se mencionó, en el desempeño de la Comisión el historiador tuvo una visión incluyente de los diversos aspectos que podían tener relevancia en términos científicos; el informe que escribe a Joaquín Baranda, secretario de Justicia e Instrucción Pública, el 15 de marzo de 1891 menciona: “vamos sacando vistas de los monumentos, midiéndolos para tener su planta y adquiriendo noticias acerca de las ruinas que existen...”.⁷² De igual manera pedía el registro de la naturaleza para entender “la comarca en que los totonacas habitaban”, que los vestigios de la primera villa fundada por los españoles y de los habitantes actuales de la zona.

En su relato Galindo y Villa incluyó dibujos inéditos de José María Velasco y algunos cuadros que “amplificó”, “tomados directamente de las fotografías...”, aunque la mayoría se había mostrado en Madrid. De manera significativa declara: “la exactitud de las copias del Sr. Velasco está garantizada, tanto por la pericia reconocida de tan hábil maestro, como por la comparación con los mismos ejemplares fotográficos que le sirvieron de originales”,⁷³ afirmación que abre un interesante campo para la investigación sobre los nexos entre estos medios. Aunque queda pendiente un análisis puntual del trabajo que Velasco desarrolló en el Museo desde la perspectiva del empleo que hace de la fotografía como punto de partida para sus composiciones, se puede apreciar la continuidad con los juicios expresados por Almaraz en 1865.

El rol asignado a la fotografía como reflejo fiel de la realidad y los elementos para la apreciación del trabajo del paisajista pasan por la compleja relación documento-interpretación: el dibujo o la pintura sería el documento más logrado, pues a partir de la reali-

⁷¹ De acuerdo con la lista de miembros que aparece en *El Siglo XIX*, 20 de agosto 1890; véase Sandra Benito y Roxana Velásquez, “La presencia de las artes plásticas y el urbanismo a través del periódico *El Siglo XIX*”, México, 1992, p. 478.

⁷² *El Monitor Republicano*, 22 de abril de 1891; citado en Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, v. I, p. 207-209.

⁷³ Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, pp. XCVIII-XCIX.



Foto 6. Trabajos en una estructura, Rafael García, Cempoala, Veracruz, agosto 1890-abril 1891. Inv. 351720, Sinafo-INAH.

dad-foto hace entendible los elementos constitutivos y definitorios del vestigio arqueológico en la imagen. De esta manera se haría evidente a un público amplio la lectura del sitio o cultura propuesta por el arqueólogo, en una composición que además tendría a su favor las aportaciones de la plástica. Ya Fausto Ramírez ha señalado la voluntad de Velasco por integrar “naturaleza, ciencia e historia”, de suerte que su obra se convertiría en una interpretación informada de las ruinas, en tanto las fotografías serían parte de los registros necesarios para desarrollar la investigación.⁷⁴

Las imágenes de la Comisión Científica de Cempoala fueron obra de Rafael García, quien debió trabajar para la Secretaría de Guerra por la colaboración que existía entre ésta y el Museo. Si bien el nombre del “fotógrafo García” aparece en varias ocasiones en el *Catálogo* escrito por Del Paso, hasta el momento no se ha encontrado traza de su procedencia y formación, ni tampoco ha sido posible localizar otras imágenes suyas, pero la calidad de sus fotografías hace pensar que tenía experiencia.⁷⁵ Para el trabajo debió contar con una cámara y una buena lente, una abundante dotación de placas en vidrio preparadas (placas secas) de 5 x 8 pulgadas y papel para imprimir.⁷⁶

Una carta del director abre un espacio para comprender el papel asignado a la fotografía en la organización inicial de la expedición: el 10 de septiembre de 1890 solicita que se le “mande violentamente por *express* lo siguiente que se necesita para los trabajos fotográficos que estamos haciendo en el campo... nos quedan ya

⁷⁴ Hablando del cuadro *La Alameda*, de 1866, Ramírez apunta hacia el hecho que muestra “con creces las libertades que Velasco se tomaba con los datos empíricos a fin de componer una realidad más poética”; véase Fausto Ramírez, “De la trayectoria artística de José María Velasco”, en *Homenaje Nacional. José María Velasco (1840-1912)*, vol. I, 1993, pp. 27-28. Debroise nos recuerda que el pintor introdujo el uso de la cámara fotográfica en la clase de “perspectiva aplicada” que impartía en la Academia; véase Olivier Debroise, “José María Velasco y el paisaje fotográfico decimonónico (Apuntes para un paralelismo)”, en *Homenaje*, 1989, pp. 103-121; Carlos Martínez Marín, “José María Velasco y el dibujo arqueológico”, en *ibidem*, pp. 203-231.

⁷⁵ Es curioso que ni Del Paso ni Galindo y Villa proporcionen datos sobre él, cuando hacen referencias a su trabajo y acostumbraban acotar sobre las personas que tomaron parte en la expedición.

⁷⁶ Entre los objetos de Del Paso que se inventariaron en 1902, al abrirse su estudio, se encontraron materiales que debieron estar relacionados con el desempeño de la comisión: una cámara marca Optical Company de Nueva York, un objetivo Voigtlander, un tripié, varios chasis y una prensa para positivos, así como negativos y planos de las ruinas de Cempoala; AHMNA, vol. 11, pp. 43-45.



Foto 7. "Momoztli redondo de la plaza", Rafael García, Cempoala, Veracruz, agosto 1890-abril 1891. Inv. 418708, Sinafo-INAH.

pocas placas y dentro de 5 o 6 días necesitaremos más”.⁷⁷ Como escasamente habían pasado tres semanas desde la partida, se puede inferir que Del Paso nunca previó la realización de un trabajo tan amplio, lo cual revela una relación de trabajo satisfactoria entre el director y García que propició un mayor protagonismo de la fotografía. Por otra parte, resulta evidente que el revelado se hacía en el campamento, donde el fotógrafo también debió imprimir copias por contacto para que el director enviara a funcionarios en México, como apoyo visual a sus solicitudes de recursos.⁷⁸

Es posible elaborar una tipología del conjunto de tomas ejecutadas por Rafael García: *a)* panorámicas del paisaje —en las que destacan los ríos— y poblaciones visitados, con el fin de contextualizar el recorrido; *b)* retratos de grupo de los integrantes de la Comisión en las diferentes etapas, en ocasiones con sus anfitriones o las autoridades locales; *c)* vistas de los diversos conjuntos arqueológicos, así como de los rasgos particulares de las construcciones y la decoración; *d)* escenas de las excavaciones en que posan los trabajadores, miembros de la expedición y, en ocasiones, algún visitante; *e)* imágenes de las piezas arqueológicas en las ruinas o en las poblaciones a donde habían sido trasladadas, y *f)* retratos de la población autóctona, sin pretensiones antropométricas.

La mayoría de los registros arqueológicos se realizaron en Cempoala, objetivo principal de la expedición, aunque hay fotos de varios otros lugares.⁷⁹ Son escasas las imágenes del Tajín, el sitio de mayor relevancia arqueológica sobre el que Del Paso tenía particular conocimiento, pues había traducido al español el libro del jesui-

⁷⁷ Enlista los siguientes materiales: “placas secas de Seed, núm. 23 del sensitómetro, o en caso de no haber de éstas, las de Carbutt, núm. 27 del sensitómetro y 1 libra de oxalato neutro de potasa Anthony”; Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁷⁸ Las impresiones de contacto aseguran nitidez y producen imágenes de la misma dimensión del negativo; después se montaban en cartones más grandes, donde era común consignar la identificación. Es posible que García ejecutara las impresiones para la Exposición ya de regreso en la capital, en el taller que temporalmente se estableció en el Museo.

⁷⁹ Entre ellos Peñón de Bernal, los ranchos de Laguna Verde, La Mancha, El Paso de Doña Juana, Mozomboa, Santa Rosa, Jareros; las haciendas de San Rafael y Las Tortugas; los poblados y rancherías San Carlos, Actópan, Gutiérrez Zamora, Papantla, Nautla, San Isidro y Cotaxtla; los ríos La Calera, Agostadero y Cempoala; las ruinas de El Colorado, los Atlixcos, Paxilila y La Calera. Las descripciones hechas por Del Paso en el *Catálogo* proporcionan información que también resulta interesante desde la óptica de la ecología y la economía del estado de Veracruz.

ta Pedro José Márquez.⁸⁰ Hasta donde se sabe, no existían fotografías de estas ruinas y, desafortunadamente, las fotos de la famosa pirámide de los Nichos son planas, con poco ingenio compositivo, en contraste con las sugestivas fotos de Cempoala, de menor riqueza arquitectónica. La explicación quizá deba buscarse en la premura con que debió realizarse el trabajo, que sólo dio tiempo para desmontar el terreno cercano a la pirámide “en extensión suficiente para sacar la vista, quitando asimismo la maleza y broza que la cubría...”, y a los aguaceros con que llegaron a Papantla, los cuales debieron incrementar la humedad, dificultando la obtención de imágenes nítidas.⁸¹

No presentan mayor atractivo visual por tratarse de lo que podríamos llamar tomas técnicas de las excavaciones, pues predomina el caos inherente a este tipo de trabajos y ello se traslada a una estructura visual imprecisa, distinta al orden que impera en otro tipo de tomas. No obstante, se trata de imágenes que enfrentan un tema novedoso: proporcionar información visual útil para los arqueólogos y que, por tanto, no deben o no pueden mantener las convenciones propias de la perspectiva, y que al tratar de mantenerlas en situaciones difíciles, por las limitaciones técnicas de las lentes y el tamaño mismo de la cámara, dan por resultado ángulos y perspectivas comprometidos. En cambio, para la mirada no especializada en arqueología resulta fascinante el recorrido de las ruinas que hace García con la cámara, en especial las vistas que en tomas abiertas retratan en algún montículo a los dirigentes de la expedición, los trabajadores, visitantes y hasta los caballos en que se desplazaban. El encuadre de un sitio elevado como era el montículo funciona como un recurso para generar planos que en el recorrido guíen la mirada hacia el horizonte, mientras brindan al espectador una idea de la magnitud de las edificaciones a través de las proporciones. En el caso de Cempoala impera la voluntad de crear composiciones estructuradas según la tradición paisajística académica; prueba de ello es que Velasco copió casi literalmente algunas de las

⁸⁰ Se trata de *Due antichi monumenti di architettura messicana*, publicado en Roma en 1804, que incluía grabados del Tajín y Xochicalco.

⁸¹ Galindo incluyó dibujos de la pirámide realizados por Velasco. Del Paso cuenta que sólo estuvieron cuatro días, trasladándose diariamente desde Papantla (Francisco del Paso y Troncoso, *op. cit.*, 1892, vol. II, p. 323-324); por lo que posteriormente envió a Fernando del Castillo a rectificar sus mediciones (*ibidem*, vol. I, p. 26).

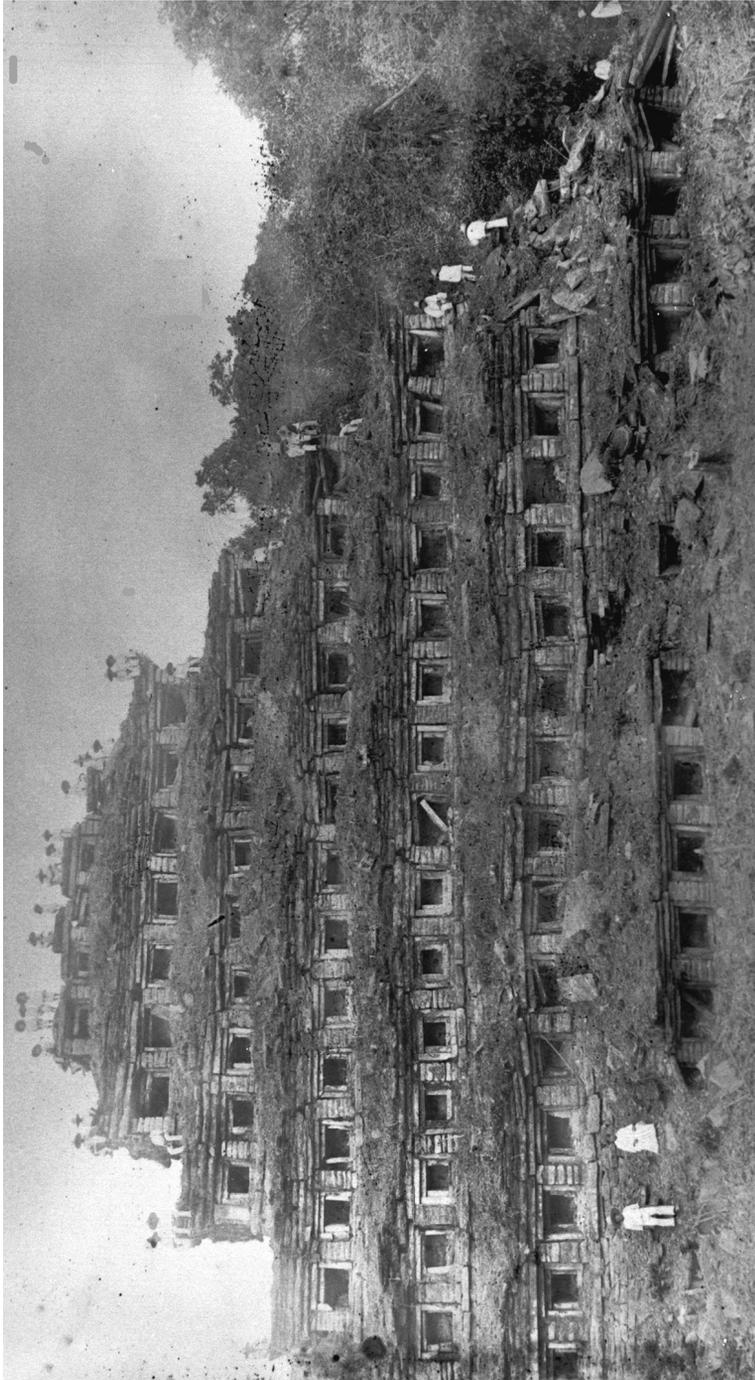


Foto 8. Pirámide de los Nichos, Rafael García, El Tajín, Veracruz, marzo 1891. Inv. 418873, Sinafo-INAH.

fotografías. Son producto de un ojo entrenado en las artes o en los salones de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Cabe entonces reflexionar sobre la autoría de las imágenes: al no conocer la formación artística e intelectual de García, es posible conjeturar sobre la presencia del historiador en la visualización de las composiciones no sólo desde el punto de vista de la información arqueológica, sino también de la estética. Se puede aventurar que García supo dar una respuesta técnica adecuada, inspirada en lo que hoy llamaríamos un guión concebido por el historiador.⁸²

De particular encanto resultan los retratos de grupo en que aparecen miembros de la expedición, al lado de las personas que los van guiando u hospedando en el trayecto, y que con frecuencia incluyen sus moradas. Estas tomas debieron servir para documentar las etapas del viaje y, sin duda, tuvieron también la finalidad de evocar el recuerdo como imágenes legibles y reconocibles en sus detalles, sobre todo para quienes habían participado en la expedición. De igual manera sobresalen los retratos de indígenas y campesinos en tomas posadas, con la distribución de sexos y edades sancionada por la práctica de estudio. Rafael García supo conceder a cada uno de los personajes espacio y dignidad más allá de su jerarquía social, lo cual contraviene la conversión del sujeto en objeto-documento, situación inherente a la fotografía científica que comenzaba a imperar en los ámbitos académicos.⁸³ Aunque García muestra empatía por los retratados como individuos, no puede desprenderse de una mirada costumbrista implícita en la relación desigual con el otro, que considera debe ser incorporado a las bondades de la civilización moderna. A pesar de ello, en cierto sentido, estas imágenes parecen cercanas al trabajo antropológico contemporáneo en el que se registra la interrelación con la comunidad.

El conjunto de las fotografías continúa haciendo un llamado a la curiosidad del espectador por el dejo romántico de los edificios en ruinas, la exuberancia de la naturaleza y los personajes que ante

⁸² Patricia Massé, por ejemplo, ha estudiado la colección de fotografías de Juan Antonio Arzumendi, proponiendo que incluso si no fue él quien realizó todas las tomas, sí fue el autor intelectual de ellas; véase Patricia Massé, *Pasando el tiempo*, folleto de la exposición, 2003.

⁸³ Este acercamiento no científico se puede constatar en varios de los retratos de indígenas enviados a Madrid. La fotografía antropométrica y los problemas que plantea han sido objeto de numerosos análisis y críticas. Uno de los primeros referentes desde el punto de vista fotográfico se encuentra en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, 1992.

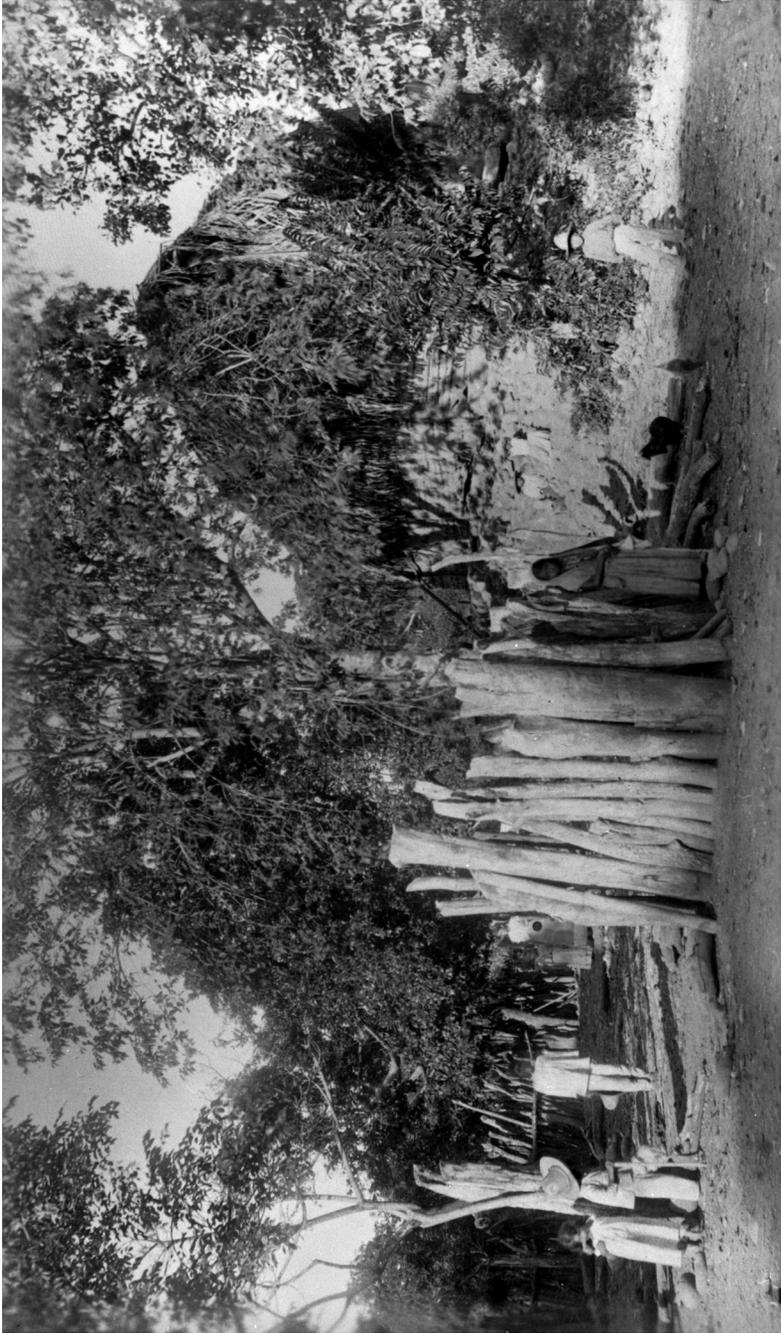


Foto 9. Familia, Rafael García, Veracruz, agosto 1890-abril 1891. Inv. 419062, Sinafo-INAH.

la distancia se vuelven entrañables. Por ellas García obtuvo una medalla de plata en Madrid, que vino a complementar el grupo de premios ganado en las diferentes secciones en que participaron los materiales de la Comisión Científica de Cempoala.⁸⁴

A manera de conclusión

Desde la perspectiva de la historia de la fotografía mexicana resulta sugerente reflexionar sobre el atractivo de las imágenes de la expedición que radica en la combinación de elementos viejos y nuevos para el medio en esa época. En ciertos casos las vistas que incluyen a los trabajadores, o las que recogen panorámicas de las poblaciones, remiten a la fotografía de viaje, un género ya consolidado para ese momento. En cambio, el registro puntual de las excavaciones apunta hacia los otros usos que irá asumiendo la fotografía, acorde con el trabajo cotidiano de disciplinas como la arqueología. La cuestión de la autoría abre también un campo de indagación vigente hoy en día, pues aunque Rafael García fue el fotógrafo oficial, no puede dejar de reconocerse como autor intelectual a Francisco del Paso y Troncoso.

El éxito obtenido por el conjunto de fotografías presentadas en la Exposición de Madrid, así como los subsecuentes usos que se les dieron, alentaron la formación de un taller de fotografía en el Museo, así como la creación de una plaza fija de fotógrafo. Desde allí se conformarían colecciones sobre sitios y monumentos arqueológicos, coloniales y de carácter histórico, sobre grupos étnicos, artesanías y un sinnúmero de temas que alimentaron las publicaciones creadas con motivo de las Fiestas del Centenario de 1910, y que sin duda constituyen un referente no despreciable para las celebraciones bicentenarias.

⁸⁴ Recibieron medallas de oro la colección de antigüedades, los catorce dibujos de las ruinas ejecutados por Velasco, el plano y perfiles elaborados por Del Castillo y el plano de Cempoala por Romero; los modelos de los templos realizados por Manuel Tapia recibieron medalla de cobre; véase *El Monitor Republicano*, 8 de julio de 1893, citado en Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, vol. I, pp. 247-253.



Foto 10. Familia, Rafael García, Veracruz, agosto 1890-abril 1891. Inv. 419064, Sinafo-INAH.

Bibliografía

- Acevedo, Esther, "El legado artístico de un imperio efímero. Maximiliano en México, 1864-1867", en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, Museo Nacional de Arte, 1995.
- Almaraz, Ramón (dir.), *Memoria de los trabajos ejecutados por la Comisión Científica de Pachuca en el año de 1864*, México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1865.
- , "Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca", en Luis Robles Pezuela, *Memoria del Ministerio de Fomento*, México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1866.
- Benito, Sandra y Roxana Velásquez, "La presencia de las artes plásticas y el urbanismo a través del periódico *El Siglo XIX*", tesis, México, Universidad Iberoamericana, 1992.
- Casanova, Rosa, "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890", en Emma Cecilia García K. (coord), *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, México, Barcelona/Madrid/México, Conaculta-INAH-Sistema Nacional de Fototecas/Lunwerg, 2005.
- , "Las fotografías se vuelven historia: algunos usos entre 1865 y 1910", en *La fabricación del Estado, 1864-1910*, México, Munal, 2003.
- , "1861-1876", en Eloísa Uribe (coord.), *Y todo... por una nación*, México, INAH, 1987.
- , "El indio exhibido", en "El indígena en el imaginario iconográfico", México, CDI, en prensa.
- Casanova, Rosa y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, FCE, 1989.
- Castillo Ledón, Luis, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía 1825-1925*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.
- De la Torre Villar, Ernesto (comp., pról. y notas), *Ocupaciones y preocupaciones de Francisco del Paso y Troncoso*, México, UNAM—Coordinación de Humanidades (Diversa, 22), 2003.
- Debroise, Olivier, "José María Velasco y el paisaje fotográfico decimonónico (Apuntes para un paralelismo)", en *Homenaje*, México, UNAM, 1989.
- Del Paso y Troncoso, Francisco, *Catálogo de los objetos que presenta la República de México en la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892*, 2 vols., Madrid, Tip. "Sucesores de Rivadeneyra", 1892-1893.
- , *Catálogo de la colección del señor presbítero don Francisco Plancarte*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1892.

- Edwards, Elizabeth (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, New Haven/Londres, Yale University Press/The Royal Anthropological Institute, 1992.
- Galindo y Villa, Jesús, *Breve noticia histórico-descriptiva del Museo Nacional de México*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1896.
- , “Don Francisco del Paso y Troncoso. Su vida y obras”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4a época, t. I, 1922.
- , “Arqueología mexicana. Las ruinas de Cempoala y del templo del Tajín (Veracruz), exploradas por el director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, en misión en Europa, D. Francisco del Paso y Troncoso”, en *Anales del Museo Nacional*, 3a. época, t. III, núm. 248, 1911.
- , *Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892. Algunos datos relativos a la Sección de la República Mexicana*, México, Imprenta del Gobierno Federal, 1893.
- García, Genaro, “Introducción”, en *Anales del Museo Nacional*, 3a época, t. I, núm. 205, 1909.
- Lombardo de Ruiz, Sonia, *El pasado prehispánico de la cultura nacional*, 2 vols., México, INAH, 1994.
- Lombardo de Ruiz, Sonia y Ruth Solís Vicarte, *Antecedentes de las leyes sobre Monumentos Históricos (1536-1910)*, México, INAH, 1988.
- Martínez Marín, Carlos, “José María Velasco y el dibujo arqueológico”, en *Homenaje*, México, UNAM, 1989.
- Massé, Patricia, *Simulacro y elegancia en las tarjetas de visita. La compañía Cruces y Campa*, México, INAH (Alquimia), 1998.
- , “Pasando el tiempo”, folleto de la exposición, México, INAH/Museo Franz Mayer, 2003.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio del Museo Nacional 1780- 1940*, México, UIA, 1994.
- Olavarría y Ferrari, Enrique, *Crónica del XI Congreso Internacional de Americanistas*, México, Imprenta y Litografía “La Europea” de F. Camacho, 1896.
- Ortiz Monasterio, José, “Patria”, *tu ronca voz me repetía*, México, UNAM/Instituto Mora, 1999.
- , *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, México, FCE/Instituto Mora, 2004.
- Pruneda, Elvira, “Un domingo en Teotihuacán (primavera de 1890)”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 627, septiembre de 2003, pp. 31-35.
- Ramírez, Fausto, “De la trayectoria artística de José María Velasco”, en *Homenaje Nacional. José María Velasco (1840-1912)*, 2 vols., México, Museo Nacional de Arte, 1993.

- Rico Mansard, Luisa Fernanda, *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790–1910)*, Barcelona/México, Pomares, 2004.
- Riva Palacio, Vicente (dir.), *México a través de los siglos*, 5 vols., Barcelona, Ballezá, 1884-1889.
- Robles Pezuela, Luis, *Memoria del Ministerio de Fomento*, México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1866.
- Rodríguez, Georgina, "Recobrando presencia. Fotografía indigenista mexicana en la Exposición Histórico-Americana de 1892", en *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto 1998, pp. 123-144.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales (1880-1930)*, México, FCE, 1998.
- Uribe, Eloísa, "Los ciudadanos labran su historia. Escultura, 1843-1877", en *Historia del arte mexicano*, México, SEP/INBA/ Salvat, 1982.
- VV. AA., "El Museo Nacional en el imaginario mexicano", en *Alquimia*, núm. 12, mayo-agosto 2001.