

## *Los trotes de la memoria: experiencias de la temporalidad en torno a la estatua ecuestre de Carlos IV, El Caballito*

### *Memory's Trot: The Equestrian Statue of Charles IV, El Caballito, and the Experience of Time*

Artículo recibido el 24 de mayo de 2023; devuelto para revisión el 20 de octubre de 2023; aceptado el 11 de enero de 2024, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2024.124.2854>

**Aurelia Valero Pie** Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Ciudad de México, México, aureliavalero@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4759-9124>

**Líneas de investigación** Filosofía de la historia; teoría de la historia; historia intelectual.

**Lines of research** Philosophy of history; theory of history; intellectual history.

**Publicación más relevante** Aurelia Valero Pie y Nora Rabotnikof, “¿Qué hacer con el pasado? Tiempo, memoria e historia en los debates contemporáneos en torno a la estatua de Cristóbal Colón”, *Historia y Grafía*, núm. 60 (enero-julio de 2023): 73-108.

**Resumen** Con el propósito de explorar ciertas formas de experiencia temporal en nuestros días, este artículo se centra en las polémicas en torno a la estatua ecuestre de Carlos IV, mejor conocida como *El Caballito*, suscitadas a raíz de las fallidas labores de limpieza emprendidas en septiembre de 2013. La clasificación de Alois Riegl sobre los tipos de valores que encarnan los monumentos se emplea como una guía para observar cómo se articularon y enfrentaron, en esa coyuntura específica, múltiples tradiciones, discursos e identidades. Los criterios, las estrategias y las políticas con los que se buscó conservar y restaurar la escultura se interpretan como un índice de las concepciones vigentes sobre el pasado y su transformación en el transcurso del tiempo.

**Palabras clave** Estatua ecuestre de Carlos IV; memoria; temporalidad; presentismo.

**Abstract** In order to identify current experiences of time, this article dwells on the debate concerning the equestrian statue of Charles IV, better known as *El Caballito*, in the aftermath of its 2013 disastrous restoration. The classification of heritage values, as enounced by Alois Riegl, serves as a tool to understand a conflict that involved different

conceptions of tradition and identity. I claim that the different ways in which the statue was preserved and restored during a few key moments in the 19<sup>th</sup>, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries reveal central features of our relation to time and the transformations that lead to today's regime of historicity.

**Keywords** Equestrian statue of Charles IV; memory; temporality; presentism.

AURELIA VALERO PIE  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS, UNAM

## *Los trotes de la memoria:* *experiencias de la temporalidad en torno a la estatua* *ecuestre de Carlos IV, El Caballito*

*...y en esa admiración había ya una forma de espanto porque de algún modo sabíamos naturalmente que los edificios que crecen hasta lo desmesurado arrojan ya la sombra de su destrucción y han sido concebidos desde el principio con vistas a su existencia posterior como ruinas.*

W. G. SEBALD, *Austerlitz*

“**L**a cosa más sorprendente de los monumentos —escribió Robert Musil en un célebre ensayo— es que nunca los vemos. Nada en el mundo es tan invisible”.<sup>1</sup> Lejos de suscitar el recuerdo, tal como exige su origen, sentido y función, su contorno termina por difuminarse y confundirse con el mobiliario que viste la ciudad. Se cumple así con el destino que acecha a los objetos considerados inmutables y cuyo carácter familiar suele transformar en elementos de una escenografía meramente ornamental, un trasfondo que acompaña sin hacerse notar merced a su constancia e incondicionalidad. A menos, claro está, que sobre su apacible existencia se cierna la amenaza del deterioro y la pérdida. Es entonces cuando el potencial inscrito en

1. Robert Musil, citado en Andreina Ricci, *En torno a la piedra desnuda. Arqueología y ciudad entre identidad y proyecto*, trad. Ricardo González Villaescusa (Valencia: Universitat de València, 2013), 55, n. 55.

el verbo *monere* —advertir, traer a la memoria— se vuelve a activar y el monumento se convierte en una fuerza viva y en un agente social.

De ello da cuenta la estatua ecuestre de Carlos IV, conocida popularmente como *El Caballito*. Tras ocupar sin mayores incidentes la plaza Tolsá durante más de tres décadas, su callada presencia se colocó en el centro del debate público a raíz de la lamentable intervención que en septiembre de 2013 condujo la empresa Marina Restauración de Monumentos a instancias de las autoridades de la capital. El ácido nítrico que recorrió la superficie del jinete y su corcel, eliminando el polvo y la suciedad, pero también los trazos del artista y los rastros del pigmento original, tuvo como efecto devolver la visibilidad a la escultura, al tiempo que conminó a reflexionar en torno a nociones como el patrimonio, la conservación y la identidad nacional. A la manera de Eróstrato, quien se sirvió del fuego para atizar las llamas del recuerdo, los responsables de mutilar la estatua lograron, por torpeza e ignorancia, fustigar la memoria y despertar los reclamos de una posteridad indignada al ver su herencia lastimada.

Además de infligir una pérdida patrimonial irreversible y elevados trastornos al erario, cuyo monto superó, en su dimensión cuantificable, ocho millones de pesos, el episodio puso en evidencia numerosos aspectos de nuestra relación con el pasado y su permanencia en el ahora.<sup>2</sup> En ese sentido llama la atención que la escultura y su estado de conservación sólo atrajeran el interés público tras perpetrarse las afectaciones, quizás un indicio de que la memoria no se deposita propiamente en los objetos o, en todo caso, que los monumentos no bastan por sí mismos para instigar la acción colectiva. Por otra parte, tampoco se presenta el deterioro mismo como el detonador autónomo de la indignación social. Una prueba radica en el desinterés generalizado ante gran parte de aquellos bienes que suelen colocarse bajo la categoría de “patrimonio histórico” y cuyo desgaste

2. Tal como se indica en el informe que presentó el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el proyecto se desarrolló con el financiamiento del Gobierno de la Ciudad de México, el cual erogó dos millones de pesos para elaborar un diagnóstico y \$5,576,995.00 MN para ejecutar las labores de conservación y restauración. A ello deben agregarse los donativos en moneda y en especie por parte tanto de empresas privadas como de instituciones públicas que, como el INAH, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional, participaron en el rescate de la obra, al contribuir con personal especializado. Como titulares del proyecto estuvieron a cargo Liliana Giorguli y Arturo Balandrano Campos (“Proyecto de conservación y restauración de la escultura ecuestre de Carlos IV y su pedestal. Informe”, junio de 2017, 66-67, <https://www.elcaballito.inah.gob.mx/assets/downloads/InformeProyectoCarloIVJunio27.pdf> [consultado el 30 de septiembre de 2020]).

se acepta con naturalidad resignada por el paso erosivo del tiempo. Más aún, que el valor estético o el renombre del autor resultan igualmente insuficientes para explicar los reclamos por parte de un segmento de la sociedad aparece con claridad al observar que, tras desprenderse de su sitio en la fachada de la Catedral Metropolitana a raíz del sismo de septiembre de 2017, el colapso de la escultura *Esperanza*, también obra de Manuel Tolsá, despertó la tristeza más que el enojo y terminó por considerarse como una fatalidad.<sup>3</sup>

¿Cuáles son, por tanto, los motivos que movilizan el recuerdo? ¿Sólo la acción, a diferencia de la omisión, es susceptible de despertar la protesta colectiva? ¿Es posible considerar un objeto del pasado, ora como un monumento, ora como una reliquia, no tanto a partir de su materialidad, ubicación o propósito originario, sino en función de su vínculo con la memoria viva? De ser así, ¿cómo y en qué momento se establece ese lazo? Con el propósito de explorar estas y otras interrogantes, así como de identificar ciertas formas de experiencia temporal, tal como se expresan en las relaciones con los objetos y espacios públicos de la ciudad, estas páginas se centran en *El Caballito* y en algunos momentos en su conservación. Los criterios, las estrategias y las políticas por los que se intervino de un modo u otro servirán como un índice de las concepciones sobre el pasado y su transformación en el transcurso del tiempo.

Unos cuantos episodios guiarán el análisis, dividido a su vez en tres apartados. Para intentar comprender en qué circunstancias puede activarse el recuerdo y, junto con él, la acción colectiva, el primero invita a un breve recorrido a lo largo de las principales ubicaciones de la escultura, desde su colocación en la Plaza Mayor (fig. 1) hasta su desplazamiento frente al Palacio de Minería, pasando por el patio de la Universidad Nacional (fig. 2) y la glorieta de Bucareli (fig. 3). La propuesta clasificatoria de Alois Riegl en torno a los valores que prestamos a los monumentos se interpreta aquí como un indicio de la relación con el tiempo, en la medida que permite identificar la dimensión temporal predominante en cada etapa de esa historia. El segundo apartado se centra en las fallidas labores de limpieza emprendidas en septiembre de 2013 y las reacciones de protesta que aquello suscitó. La triple temporalidad de la estatua, anclada en el pasado, inscrita en el presente y proyectada hacia el futuro, se ofrece como una de las principales claves para entender el conflicto. El tercero contrasta los trabajos de restauración concluidos en

3. Rebeca Barquera, “La caída de la *Esperanza* de Tolsá (y la pulsión por conservar)”, *Nexos*, 24 de noviembre de 2017, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=14103> (consultado el 30 de septiembre de 2020).



1. *El Caballito* en la Plaza Mayor. Estampa de José Joaquín Fabregat, basada en un dibujo de Rafael Jimeno y Planes, 1797.

junio de 2017 con otros proyectos anteriores, en tanto unos y otros brindan una pauta para conocer los cambios en nociones como conservación, patrimonio y autenticidad. El texto concluye con una reflexión sobre el vínculo entre memoria y olvido en el marco de nuestro actual régimen de historicidad.

### *Amnistía y amnesia*

Al reflexionar sobre la confluencia de memorias y experiencias en la urdimbre urbana, Michel de Certeau señaló con lucidez que “los edificios restaurados, viviendas mixtas que pertenecen a varios mundos, liberan a la ciudad de su apriisionamiento en una univocidad imperialista. Ahí mantienen, por más pintadas que estén, las heterodoxias del pasado”.<sup>4</sup> La afirmación resulta particularmente atinada con respecto a *El Caballito*, marcado desde su origen por las contradic-

4. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*, trad. A. Pescador (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010), 140.

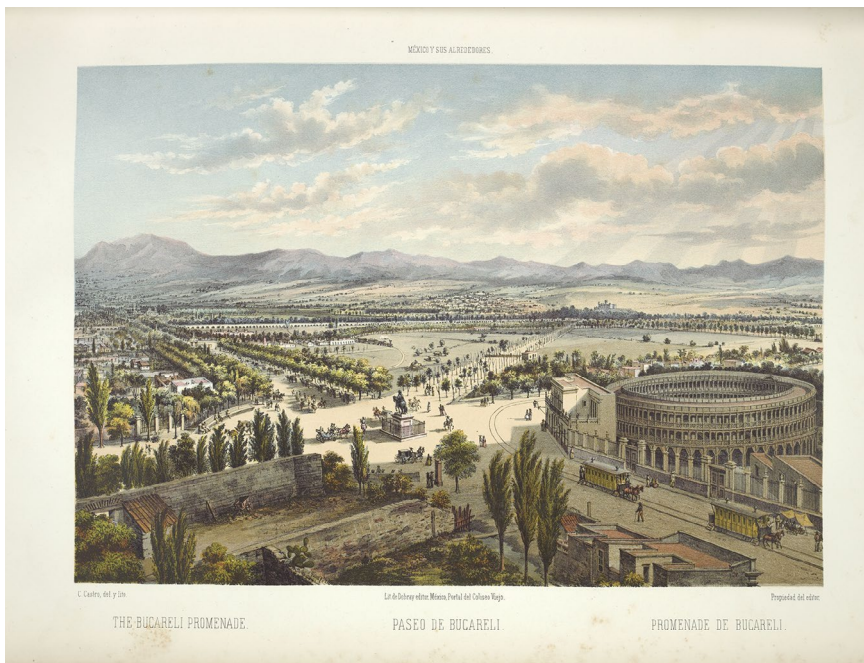


2. *El Caballito* en el patio de la Universidad Nacional. Pietro Gualdi, *Claustro de la Real y Pontificia Universidad*, litografía, 1841. Archivo Histórico de la UNAM, edificios antiguos. CU-002626.

ciones temporales. Inaugurada en 1803 para exaltar la figura del rey Carlos IV, quien con mano firme y pausada dirigía el caballo como conducía a su pueblo, la escultura no tardó en manifestar su condición heterodoxa; todavía reluciente e impregnada con los olores de la fragua, los vuelcos en el escenario político la envejecieron de golpe y la convirtieron en la imagen de un ayer caduco y rechazado, dado que, tras consumarse la Independencia, el monumento se trocó en el retrato mismo de un poder extranjero y opresor. Los pormenores de esa historia son bien conocidos.<sup>5</sup> Los relatos de Lucas Alamán, saludado como héroe salvador por conjurar el destino que la joven República tenía deparado a la obra de Manuel Tolsá —fundirla y emplearla como calderilla—, abundan en la prensa y en la historiografía. En esos recuentos se refiere que su traslado de la Plaza Mayor hacia el patio de la Universidad respondió al deseo de colocarla en un sitio donde, reclusa y discreta, quedaría resguardada de quienes veían en ella, no un

5. Sobre los distintos aspectos históricos y estéticos de la escultura, puede consultarse Luis Ignacio Sáinz, ed., *El Caballito, de Manuel Tolsá: lances y breves* (Ciudad de México: Morton Subastas, 2022).





3. *El Caballito* en la glorieta de Bucareli. Casimiro Castro, *Paseo de Bucareli*, litografía, 1855. Tomada de *México y sus alrededores*. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país. Dibujados al natural por los artistas mexicanos C. Castro, G. Rodríguez é J. Campillo. Bajo la dirección de V. Debray. The New York Public Library, Digital Collections, General Research Division, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-16a1-a3d9-e040-e00a18064a99>

pedazo de bronce labrado, sin importar con cuánta calidad, sino un símbolo activo del régimen recién derrocado.

Si la necesidad de ocultarla a las miradas constituye un indicio del carácter monumental en sentido estricto que poseía la estatua, es decir, de su vínculo con la memoria viva, es posible interpretar su retorno a la vía pública como un signo de su transformación en reliquia, entendida como residuo de un pasado carente de ligas con el recuerdo. Sin el fasto que acompañó la inauguración, pero libre igualmente de expresiones de repudio o de violencia, en septiembre de 1852 se verificó la mudanza de la escultura hacia el Paseo Nuevo, hoy llamado Paseo de la Reforma (fig. 4);<sup>6</sup> para sostenerla se construyó un pedestal, obra del

6. Véase Verónica Zárate Toscano, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de





4. Vista de Paseo de la Reforma con *El Caballito* y el edificio Corcuera a la derecha. Museo Archivo de la Fotografía (MAF) de la Ciudad de México CCo I.O.

arquitecto Lorenzo de la Hidalga, en una de cuyas placas figuraba la siguiente leyenda: “México la conserva como un monumento al arte”. Aunque el gesto revela que la imagen todavía guardaba cierto potencial movilizador, con ese acto se buscó inscribir la estatua en un ámbito atemporal y se consolidó su progresivo aislamiento de las circunstancias que le dieron origen. El proceso de desactivar sus componentes políticos e históricos fue tan exitoso que para 1979, momento en que se decidió desplazarla a la Plaza Tolsá, en el primer cuadro de la ciudad, la escultura ecuestre de Carlos IV aparecía como el último vestigio de una época ya extinta. Mientras la escala de los rascacielos la había empequeñecido, el tránsito vehicular la invisibilizaba y la convertía, una vez más, en un anacronismo, una heterodoxia del pasado.

---

construcción nacional y su reflejo en la Ciudad de México en el siglo XIX”, *Historia Mexicana* LIII, núm. 2 (octubre-diciembre de 2003): 417-446.

Al ser así, ¿qué podía significar que *El Caballito* conformara, como afirmó el historiador Guillermo Tovar y Teresa en 2013, “parte del imaginario ciudadano”?<sup>7</sup> ¿A qué se referían quienes lo describieron entonces como “un icono de la capital mexicana”, un “punto de referencia” en el trajín de la ciudad, o un “discreto pero notorio observador de la vida capitalina”?<sup>8</sup> De ancla para el recuerdo a obra cúspide del neoclásico y, posteriormente, perenne ornato ciudadano, la escultura ecuestre parece ilustrar, en cada una de sus sucesivas etapas, la tipología que propuso Alois Riegl en su conocida obra *El culto moderno a los monumentos*. Según asentó en esas páginas, tres tipos de valores pueden prestar significado a los restos del pasado preservados en el presente: el valor rememorativo, el valor histórico y el valor de lo antiguo. Al primero corresponde la intención con la que fueron erigidos, por lo común, en el caso de los monumentos, la de traer a la memoria personas, acontecimientos, creencias, ritos o reglas sociales constitutivas de cierta identidad colectiva. La dimensión histórica, en cambio, surge a partir de la distancia temporal, la cual implica comprender el objeto dentro de las coordenadas específicas en que fue creado. Por último, la antigüedad se refiere, en este orden clasificatorio, a una apariencia que transmite la pertenencia a una época ya ida, apariencia que permite el disfrute inmediato del observador sin exigir conocimiento alguno de su parte. Un doble movimiento se instaura de este modo: por un lado, el valor de lo antiguo tiende a cancelar la historia, en la medida en que éste remite a un ayer indefinido, abstracto y absoluto. Como catalizador de una experiencia exclusivamente sensorial, por otro lado, también puede producir una “epifanía del pasado”, aquella capaz de activar “en los individuos modernos, sean cuales sean sus orígenes y su formación, una turbación, una emoción, una fascinación o un placer”.<sup>9</sup>

Aunque escritas en los albores del siglo xx, las páginas de Riegl se han recuperado con frecuencia a la luz de fenómenos contemporáneos que, como el turismo de masas, tienden a consolidar, en palabras de Ricardo González Villaescusa, “el divorcio entre el valor histórico, confiado a los especialistas, y el

7. Bertha Hernández, “Clamor en redes sociales frena ‘restauración’ de El Caballito”, *Crónica*, 22 de septiembre de 2013.

8. Benito Taibo, “Grandes desgracias, pequeñas desgracias”, *Sin Embargo*, 27 de septiembre de 2013, Arturo Páramo, “¿Qué pasó ahí? Proeza de 220 años de la escultura de ‘El Caballito’”, *Excélsior*, 11 de octubre de 2013 y Bertha Hernández, “El Caballito, presencia entrañable de la capital mexicana”, *Crónica*, 29 de septiembre de 2013.

9. Alois Riegl, *El culto moderno de los monumentos. Caracteres y origen*, trad. Ana Pérez López (Madrid: Visor, 1999), 30-31.

valor de lo antiguo, gestionado por el público y los profesionales de lo patrimonial”.<sup>10</sup> Así lo muestran igualmente varios elementos del escándalo en torno a la restauración de la estatua ecuestre de Carlos IV emprendida en años recientes. Como se discutirá a continuación, uno de los elementos más notorios de este debate consistió en centrarse en el *aspecto* de la estatua tras las labores de limpieza iniciadas en septiembre de 2013; de ahí las dificultades que experimentó el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para mostrar que las pérdidas trascendían el ámbito de lo perceptible a simple vista. Dicho en otros términos: si reducir el monumento a sus componentes formales y dotarlo de un halo de atemporalidad constituyó durante casi dos siglos una clave de su pervivencia, devolverle el valor histórico fue el reto que enfrentaron los restauradores de nuestros días.

### *El ácido de los recuerdos*

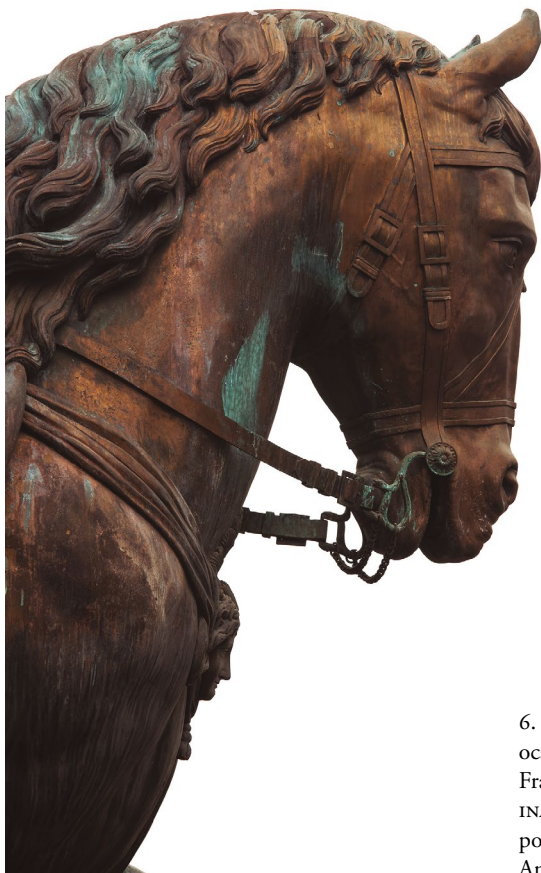
El anaranjado se convirtió en la marca del desastre cuando en los periódicos del país comenzaron a circular imágenes del estado en que se encontraba la escultura tras iniciarse la intervención en septiembre de 2013. El resplandeciente rostro del monarca y las líneas en contraste que, como alegres hilos de agua, cubrían las crines, descendían por el lomo y terminaban salpicando los flancos y las patas del caballo, atrajeron las primeras planas de la prensa, en tanto signo visible y fácilmente reconocible del daño infligido al monumento (figs. 5-8). “A simple vista —escribió un articulista—, es como si Carlos IV, el penúltimo rey español de México, se hubiera chamuscado la cara tras quedarse dormido al sol”.<sup>11</sup> No hacía falta ser un gran conocedor del patrimonio artístico, en efecto, para apreciar la magnitud de los estragos, asociados con aquellas lucientes manchas color bronce y, por lo mismo, evidentes para todos, ya fueran cultos o legos. A esta disponibilidad y aparente inmediatez para los sentidos y para el intelecto respon-

10. Ricardo González Villaescusa, “Introducción a la edición española”, 17. En palabras de Choay, “L’habit neuf du patrimoine et toute la garde-robe patrimoniale dissimulent désormais un grand vide, une double absence, celle du monument mémorial et celle du monument historique.” [“El traje nuevo del patrimonio y todo el guardarropa patrimonial disimulan desde entonces un gran vacío, una doble ausencia: la del monumento memorativo y la del monumento histórico”], en Françoise Choay, “Le patrimoine en questions”, *Esprit* 359, núm. 11 (noviembre de 2009): 208 (la traducción es mía).

11. Bernardo Marín, “Un ‘ecce homo’ en el centro del DF”, *El País*, 27 de septiembre de 2013.



5. El Caballito después de los daños ocasionados en 2013. Fotografía: Francisco Kochen Beristain. SECULT.-INAH.-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".



6. *El Caballito* después de los daños ocasionados en 2013. Fotografía: Francisco Kochen Beristain. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

den varios de los principales rasgos que adquirió el debate, centrado en torno a la responsabilidad y naturaleza de los daños, así como a los mecanismos apropiados para preservar el patrimonio y adecuarlo a los tiempos nuevos.

Uno de estos rasgos consistió en la posibilidad de que algunos miembros de la llamada “sociedad civil” —en este caso, un segmento de las clases medias letradas— fueran los primeros en denunciar los trabajos emprendidos y en solicitar su suspensión por parte de las autoridades pertinentes.<sup>12</sup> Apenas co-

12. “Desde el momento en que un conjunto de ciudadanos a través de redes sociales señaló su preocupación sobre el proceso de mantenimiento en curso y tras la petición expresa del INAH —se reconoció a este respecto—, la Autoridad y el Fideicomiso instruyeron la suspensión

menzadas las labores se extendió la señal de alarma en las redes sociales y unos días más tarde se abrió una página de Facebook que, con el nombre “El caballito conservación”, se convirtió en un foro de la condena colectiva. La convocatoria resultó tan exitosa que, en menos de una hora, según hicieron constar diversos periódicos, el grupo ya contaba con 150 integrantes y al cabo de tres semanas sumaba más de dos mil.<sup>13</sup> La celeridad en la respuesta sin duda se debió al dinamismo propio de los medios digitales y, quizá también, a que tras la iniciativa se encontraban el historiador Guillermo Tovar y Teresa y la restauradora Lucía Ruanova Aberdrop, cuyas respectivas profesiones garantizaban una opinión informada.

Bajo el liderazgo de unas cuantas personalidades, quienes reivindicaron para sí el papel de “responsables ciudadanos”,<sup>14</sup> el colectivo inició lo que podría considerarse como un proceso de “ciudadanización” de la protesta. Este movimiento implicó, en un primer momento, dejar atrás la figura del “pueblo”, culpable, al decir de algunos, de amenazar con destruir tan extraordinaria escultura durante los años inmediatos a la revolución de independencia; en lugar de la ignorancia ciega y destructiva que en ese tipo de discurso se imputó a los grupos populares, a la “ciudadanía” del siglo XXI se atribuyó una fuerza ilustrada, capaz de trascender toda diferencia ideológica y desigualdades de clase.<sup>15</sup> Una vez obviada cualquier discordia en torno a la noción de patrimonio, fue posible insertarlo en el ámbito de la universalidad.

Más allá del artificio que supone imaginar el patrimonio como un conjunto uniforme de significaciones, impermeable a los conflictos entre los diversos gru-

---

inmediata de los trabajos”, en “Boletín de prensa de la Autoridad y el Fideicomiso del Centro Histórico, sobre los trabajos de conservación en la escultura ‘El Caballito’”, 23 de septiembre de 2013, <https://centrohistorico.cdmx.gob.mx/storage/app/media/boletin-caballito.pdf> (consultado el 30 de septiembre de 2020).

13. Guadalupe Loaeza, “Hermoso homenaje”, *El Universal*, 14 de noviembre de 2013; Bernardo Marín, “La restauración de El Caballito produjo daños irreversibles en la escultura”, *El País*, 9 de octubre de 2013. Actualmente y pese a que su actividad es muy moderada, todavía figuran en el grupo cerca de 6 000 miembros.

14. Guillermo de Tovar y Teresa, estado de Facebook <https://www.facebook.com/groups/157090537831098/permalink/157892227750929/> (consultado en septiembre de 2020).

15. “Oculta en los años posteriores a la independencia para evitar que *el pueblo* la destruyera por sus reminiscencias españolas, ha sido precisamente *la ciudadanía* la que ha evitado dos siglos después que sufriera un desastre mayor. Porque las autoridades sólo paralizaron la obra cuando la protesta popular desbordó las redes sociales. Ahora, esas voces se conjuran para que algo así no vuelva a suceder”, en Marín, “La restauración de El Caballito” (las cursivas son mías).

7. *El Caballito*  
después de los daños  
ocasionados en 2013.  
Fotografía: Francisco  
Kochen Beristain.  
SECULT.-INAH.-MÉX.  
“Reproducción  
autorizada por el  
Instituto Nacional  
de Antropología e  
Historia”.



pos que componen una sociedad y ajeno a cualquier lugar, escala o criterio de interpretación,<sup>16</sup> el ostentoso aspecto de los daños causados a *El Caballito* hizo perder de vista una cuestión suplementaria. Se hace de este modo referencia

16. Como señaló Guillermo Bonfil Batalla, el problema no radica en la pluralidad de perspectivas, sino en la voluntad de uniformarlas. “El conflicto —escribió— era inevitable y lo sigue siendo hasta la fecha. Pero finalmente, lo que hacía aflorar el conflicto no era la diferencia misma, sino el empeño por imponer uno de los modelos a los demás”, citado en Guillermo Bonfil Batalla, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Enrique Flo-



a que el valor atribuido a los objetos es producto de una mirada disciplinada, en el doble sentido de la formación dirigida y de la constancia convertida en hábito. De ahí que con esos gestos universalizadores, según señala François Choay, se olvide que:

los dos valores (histórico y estético) atribuidos originalmente a las antigüedades, al igual que después a los monumentos históricos, lejos de darse de manera inmediata a la percepción, sólo pueden captarse al precio de un trabajo exigente, perseverante en el tiempo: se trate de la integración intelectual de las obras en el campo del saber histórico o de su recreación estética, que tiene por condición una experiencia física a la vez activa y contemplativa.<sup>17</sup>

Las consecuencias no son menores, dado que, al desconocerse la existencia y la necesidad de un saber especializado, pueden llegar a confundirse los deberes del profesionista y los derechos del ciudadano, junto con sus respectivos ámbitos de competencia. Un ejemplo de esta indistinción y de sus resultados potencialmente funestos aparece en el *Ecce Homo* ubicado en el Santuario de la Misericordia en la ciudad de Borja. Considerada como una obra menor y, por tanto, colocada en un lugar secundario con respecto a las políticas públicas de conservación, la imagen se hizo célebre al volverse irreconocible tras la devastadora “restauración” a manos de una aficionada. Allende los comentarios chuscos o soeces que de inmediato anegaron las redes sociales, el suceso puso de manifiesto algunas contradicciones en la noción de patrimonio, dividido entre el imperativo de protegerse y la imposibilidad de preservarse en su totalidad, así como entre su común pertenencia al pasado, al presente y al futuro, cuyas perspectivas no son siempre coincidentes.<sup>18</sup>

---

rescano, coord., *El patrimonio cultural de México*, vol. I (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997), 44.

17. Choay, “On a trop oublié aujourd’hui - que les deux valeurs (historique et esthétique) originellement attribuées aux antiquités comme ensuite aux monuments historiques, loin d’être immédiatement données à la perception, ne sont l’une et l’autre appréhendées qu’au prix d’un travail exigeant, poursuivi dans la durée: qu’il s’agisse de l’intégration intellectuelle des oeuvres dans le champ du savoir historique ou de leur recreation esthétique, qui a pour condition une expérience physique tout à la fois active et contemplative”, en “Le patrimoine en questions”, 208 (la traducción es mía).

18. Curiosamente, en este caso en concreto los derechos del presente terminaron por prevalecer frente a otros cualesquiera. Ello se debe a que el *Ecce Homo* se ha convertido en un importante atractivo turístico, cuyos beneficios económicos han logrado revitalizar la ciudad. Además



8. *El Caballito* después de los daños ocasionados en 2013. Fotografía: Francisco Kochen Beristain. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

de haberse llegado a considerar a Cecilia Giménez, autora de la intervención, como una “salvadora”, se ha enfocado el suceso desde el punto de vista del ahora, con su derecho a interpretar el pasado y a privilegiar los usos actuales y sus correspondientes adaptaciones por encima de las políticas conservacionistas tendientes a “museificar” las ciudades y los bienes colectivos. Sobre el tema puede consultarse el documental *Fresco Fiasco*, realizado por la cadena de televisión Sky Arts, así como numerosos artículos en la prensa. Véase Javier Zurro, “Cecilia Giménez y su Ecce Homo: de vergüenza nacional a salvadores de Borja”, *El Español*, 7 de julio de 2016.



9. Aspecto del pie y campagus, manta de montar y abdomen del caballo en donde se aprecia la capa de origen. Fotografía: Francisco Kochen Beristain. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Además de su cercanía temporal, dos notas principales motivaron los paralelismos a la intervención del *Ecce Homo* en el verano de 2012 y la que correspondió *El Caballito* un año más tarde. Una de ellas consistió en que se consideraron ambos casos como ejemplos de aquello que Charles de Montalembert designó, a principios del siglo XIX, como “vandalismo restaurador”.<sup>19</sup> A diferencia del de tipo destructor, este último comprende aquellas prácticas que, so pretexto de devolver el objeto a su estado primitivo, buscan borrar toda huella del tiempo. El problema se recrudece, desde luego, cuando dicho estado es más imaginado que efectivo, puesto que se dota al edificio o monumento en cuestión de un aspecto inédito hasta entonces, pero sin reconocerse como una novedad.<sup>20</sup>

19. Charles de Montalembert, “Du vandalisme en France, lettre à M. Victor Hugo”, *Revue de Deux Mondes* (1833): 477-522.

20. Esta postura corresponde, sin embargo, a la muy conocida teoría de la restauración de Viollet-le-Duc, para quien “restaurer un édifice [...] c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé” [“restaurar un edificio [...] es restablecerlo en un grado de integridad que pudo no haber tenido jamás”], en Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française*, citado en Choay, “Le patrimoine”, 206.



10. Labores de restauración. Fotografía: Héctor Montaña. INAH. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Ahora bien, en términos análogos se juzgaron los procedimientos empleados en la estatua ecuestre de Carlos IV, en la medida en que aplicar una solución de ácido nítrico a 30 por ciento tuvo por propósito disolver —en palabras de Marina Restauración de Monumentos— la “capa grasosa” y la “capa de corrosión”, es decir, tanto la suciedad como la pátina que la recubrían.<sup>21</sup> Una vez concluida la limpieza, misma que incluía el uso de cardas de acero para obtener “brillos en las partes de mayor realce”, los trabajadores de la empresa aplicarían una capa “color cobre viejo (tonos verdosos) para resaltar la valía de la obra, recuperarla de su estado deteriorado y evitar así que se siga maltratando”.<sup>22</sup> De este modo la escultura quedaría por

21. Las expresiones aparecen citadas en Jannen Contreras Vargas *et al.*, “Dictamen de daños a la estatua ecuestre de Carlos IV, conocida como ‘El Caballito’”, elaborado por encargo del INAH y fechado el 7 de octubre de 2013, en [http://archivo.eluniversal.com.mx/graficos/pdf13/Dictamen\\_caballito\\_INAH.pdf](http://archivo.eluniversal.com.mx/graficos/pdf13/Dictamen_caballito_INAH.pdf) [consultado el 1 de octubre de 2020].

22. Contreras Vargas, “Dictamen de daños”, 12.

completo remozada, aunque con un aspecto antiguo. Por consiguiente, además de mutilar la estatua, tal como en un sentido estricto efectivamente sucedió, ese conjunto de operaciones habría contribuido a producir un falso histórico, una variante, a su vez, de lo que Peter Eisenman denominó “antimemoria”.<sup>23</sup>

Junto con la distorsión estética, histórica y simbólica, un segundo elemento suscitó la referencia a un “*Ecce Homo* mexicano”, a saber, que en los dos episodios intervino un personal nula o insuficientemente preparado en las labores de restauración, con el agravante de tratarse, en el caso de *El Caballito*, de una pieza extraordinaria debido a la maestría técnica y artística con que se realizó. No resulta casual, por ello mismo, que gran parte del debate suscitado a raíz de los trabajos se desarrollara en torno a las cualidades y competencias que distinguen al experto en la materia. ¿Quién estaba autorizado, en efecto, para pronunciarse acerca de las estrategias adecuadas de conservación y sobre el estado que guardaba la escultura? ¿Se trataba del transeúnte, a quien están destinados los monumentos que pueblan el espacio público, llegando incluso a poseerlos día a día con la mirada? ¿O, por el contrario, era preferible reservar la palabra al especialista y, de ser así, cuáles debían ser sus títulos y habilidades? Dada la gravedad que revestía la situación, cada parte en el conflicto se preocupó por esgrimir sus respectivas credenciales, con el objetivo de situarse como voz calificada. Así, un conjunto de profesionistas, compuesto de tres restauradores, un químico metalúrgico y varios arquitectos, informó al INAH que la empresa había mostrado “falta de capacidad profesional para intervenir un monumento histórico”, hecho que se evidenciaba, no sólo en el empleo de técnicas diseñadas para limpiar obras nuevas, sino en el extremo desaseo y descuido con que se llevaron a cabo las tareas.<sup>24</sup> Contra esas acusaciones se defendió Arturo Javier Marina Othón, representante de la compañía, al acreditar sus acciones, a partir de un saber extraído de la experiencia.

No somos una empresa improvisada —aclaró en un comunicado—, contamos con más de 15 años de *experiencia* en el ramo de la restauración de monumentos, ya sea

23. Según Eisenman, en “El fin de lo clásico”, la antimemoria no constituye un acto puro de olvidar, sino que utiliza el olvido “para llegar a una estructura, a un orden propio”. Este fenómeno, explica a continuación, “ensombrece la realidad del pasado [...], implica la creación de un lugar que encuentra su orden interno difuminando las relaciones con su propio pasado”, citado en Ricci, *En torno a la piedra*, 77. Por tanto, difícilmente se encontrará algo que desvirtúe más el sentido de los monumentos creados *ex profeso*.

24. Contreras Vargas, “Dictamen de daños”, 12.

bronces, placas conmemorativas, mármoles y canteras. Contamos con un equipo *experimentado* en cada ramo [...]. Somos asesorados y avalados por ilustres escultores y galardonados fundidores.<sup>25</sup>

Bajo un principio análogo —el de la autoridad legitimada en la experiencia— emitió su opinión un trío de reconocidos artistas, quienes aprobaron el empleo de ácido nítrico por constituir, según dijeron, un procedimiento común en el manejo del bronce. Como si la autoría de una obra homónima representara una cualificación suplementaria, entre los escultores consultados se encontraba Sebastián, quien cuestionó el dictamen preliminar que presentó el INAH. “No me atrevo a decir —sostuvo en una entrevista— que el 50% está dañado, ¿en qué?, ¿se va a caer?, ¿se adelgazó?, ¿la estructura está deformada? Eso no lo entiendo; ¿está dañada porque bajó un poco el espesor del bronce?”<sup>26</sup> A ojos de quienes un monumento no es sino un concentrado de presente, nada se había perdido o deteriorado en el curso de la restauración, puesto que “al final de cuentas —señaló por su parte Juan Carlos Canfield— la escultura como tal, la forma no ha cambiado”. Privilegiar la integridad estrictamente formal del monumento llegó al extremo de desestimar sus dimensiones tanto históricas como materiales y, por tanto, a no hallar inconveniente en ofrecer, a la manera de Ricardo Ponzanelli, alguna reproducción que sustituyera a la deteriorada. Al referirse al millón y medio de pesos calculado en un inicio —menos de una cuarta parte del monto finalmente requerido—, afirmó a los medios: “Con esa cantidad yo me podría comprometer a hacer una réplica en bronce que a la vista no se distinguiría cuál es la original”.<sup>27</sup> Con éstas y otras declaraciones los escultores entrevistados no sólo se situaban como contemporáneos de Tolsá, unidos por un arte y un oficio concebidos como atemporales, sino que expresaban las consecuencias lógicas, no por ello deseables, de haber reducido el valor de la estatua a sus componentes artísticos y formales.

Constreñir *El Caballito* a su dimensión estética no supuso, sin embargo, que la carga política se hallara ausente en el debate, si bien, curiosamente, ésta no

25. Mónica Mateos-Vega, “Ponzanelli exculpa a Marina del daño a *El Caballito* y acusa al GDF”, *La Jornada*, 14 de octubre de 2013 (Las cursivas son mías).

26. “Si van a poner una pátina más duradera, más fresca, que no siga deteriorando el bronce —añadió Sebastián, había que limpiarlo todo y dejarlo como nuevo con una pátina reluciente; para el bronce esa es la técnica, tienen que usar por fuerza el ácido”, en Luis Carlos Sánchez, “Avalan restauración de *El Caballito* con ácido nítrico”, *Excelsior*, 14 de octubre de 2013.

27. Sánchez, “Avalan restauración”.

derivó tanto del personaje ni de la escena representados en ese conjunto escultórico. A semejanza de lo sucedido en el siglo XIX, cuando se optó por obviar el propósito coyuntural de la estatua y conservarla “como un monumento al arte”, casi 200 años más tarde las referencias al régimen imperial conmemorado en aquel bronce aparecieron sólo de manera oblicua y relativamente aislada. De ahí que si hubo quien celebró las manchas de color que desfiguraban el rostro del monarca, ello aparece sobre todo en insinuaciones, como al encontrar mencionado, por ejemplo, que “algunos ‘mexicanistas’ están de plácemes porque dicen que representa lo peor del poder colonial y porque bajo las patas del equino que el emperador monta hay un escudo de Cuitláhuac, el líder de la resistencia contra la invasión española, y eso resulta inadmisibles”.<sup>28</sup> En lugar de la bestia nacionalista, cuyos rugidos se esperaba escuchar, ora con morbo, ora con temor, en la prensa se condenó al unísono el accidente. De este modo, mientras en otras partes del mundo comenzaba una batalla por erradicar los símbolos más visibles de la dominación colonial y en particular aquellos que se exhiben en los espacios públicos, en México se afirmaba que *El Caballito* —cuyo mote mismo sugiere la irrelevancia del jinete en el sentir popular— “nos pertenece a todos por igual”.<sup>29</sup>

Menos equitativos se encontraron los ánimos al momento de repartir culpas y reproches. Si bien casi todos los dedos apuntaron hacia la dependencia que

28. Benito Taibo, “Grandes desgracias, pequeñas desgracias”, *Sin Embargo*, 27 de septiembre de 2013. En el informe que presentó el INAH se registró que “no faltaron quienes gritaban con molestia al equipo de restauración que qué estaban haciendo atendiendo a ese tal rey”, si bien en este documento se prestó mayor importancia al descontento que expresó la sociedad ante los daños, una prueba de que el jinete y su corcel “son compañeros queridos en el paisaje”, en Giorguli Chávez y Balandrano, “Proyecto de intervención”, 517.

29. Taibo, “Grandes desgracias”. Para esclarecer cómo la figura se volvió irreconocible, en el sentido de desligarse de su referente explícito, resulta sugerente la propuesta de Ann Laura Stoler, quien recurrió al término ‘afasia’ para aludir a la incapacidad de vincular cosas y palabras en contextos coloniales. El afásico no ve el todo, sino sólo los detalles, que en el caso que aquí discutimos explicaría el detenerse únicamente en la montura de una estatua ecuestre. Véase Ann Laura Stoler, “Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France”, *Public Culture* 23, núm. 1 (2011): 121-156. Acerca de los movimientos recientes por eliminar de los espacios públicos los signos y monumentos que conmemoran la violencia del pasado colonial, véase Victoria Fareld, “Coming to Terms with the Present. Exploring the Chrononormativity of Historical Time”, en Marek Tamm y Laurent Olivier, eds., *Rethinking Historical Time. New Approaches to Presentism* (Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2019), 57-70. Para el caso mexicano, me permito remitir a Nora Rabotnikof y Aurelia Valero, “¿Qué hacer con el pasado? Tiempo, memoria e historia en los debates contemporáneos en torno a la estatua de Cristóbal Colón”, *Historia y Grafía*, núm. 60 (enero-junio de 2023), 73-108.



comisionó las labores de restauración —el Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México—, sus funcionarios no dudaron en intentar compartir las responsabilidades.<sup>30</sup> A ello se debe que de inmediato adujeran una “falta de coordinación” entre instituciones, en un eufemismo que en realidad revela un conflicto de autoridades.<sup>31</sup> Y es que el incidente puso de manifiesto el problema de hacer coincidir en un mismo espacio la jurisdicción de distintos niveles de gobierno —el local y el federal—, al igual que cierta incompatibilidad entre valores culturales e intereses económicos. El propio Fideicomiso, creado como entidad privada en los años noventa, parecía condensar una suma de contradicciones, en la medida en que desde 2002 encarnó la alianza entre los poderes del Estado y el capital privado para contribuir, según se anunció, a recuperar, proteger y conservar el Centro Histórico. La alianza se tradujo en un programa denominado “de rescate”, el cual se abocó a “renovar el entorno construido y embellecer el área, alterando específicamente el carácter de los espacios públicos”.<sup>32</sup> Ahora bien, en ese marco se inscribió igualmente la iniciativa de restaurar los “monumentos y esculturas más representativos” de la ciudad, entre los que destacaba la estatua ecuestre de Carlos IV. La sospecha de que los criterios empleados respondieron a cierta visión de la ciudad y, en concreto, aquella que privilegiaba el turismo y el desarrollo comercial en detrimento de cualquier otra consideración, se acentuó al difundirse que los trabajos se habían hecho “al gusto de la autoridad”.<sup>33</sup>

De cara a lo que algunos autores consideran como un “nuevo colonialismo” de tipo urbano,<sup>34</sup> es decir, la progresiva apropiación de ciertos barrios por

30. En el primer dictamen de daños se denunció que el Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México incluso había intentado obtener la autorización del INAH de manera extemporánea, es decir, una vez infligidos los daños. Véase Contreras Vargas, “Dictamen de daños”, 7 y Abida Ventura, “¿Qué pasó con?... Los responsables de dañar el Caballito de Tolosa”, *El Universal*, 28 de junio de 2017. Hasta junio de 2017, última fecha en que se brindaron informaciones, sólo habían sido sancionados cuatro funcionarios del gobierno de la Ciudad de México, los cuales desempeñaban tareas administrativas.

31. La expresión entrecomillada se encuentra en “Boletín de prensa de la Autoridad”.

32. Veronica Crossa, “Disruption, yet Community Reconstitution: Subverting the Privatization of Latin American Plazas”, *GeoJournal*, núm. 77 (2012): 168.

33. “La propuesta del contratista que dañó la escultura [...] era imponer arbitrariamente un aspecto a la escultura, sin otro respaldo que su gusto o de quien le encomendaba la acción: ‘a gusto de la autoridad’”, en Giorguli Chávez y Balandrano, “Proyecto de intervención”, 185.

34. Rowland Atkinson y Gary Bridge, *Gentrification in a Global Context: The New Urban Colonialism* (Londres: Routledge, 2005).

parte de los sectores empresariales y las clases mejor acomodadas de la sociedad, junto con el concomitante desalojo de los grupos populares que antes lo ocupaban, no es casual que el pasado imperial modelado a golpes de cincel haya pasado a un segundo plano. En su lugar se colocó un conjunto de conflictos de orden político, social y cultural, derivados en parte de la reducción de la escultura a su componente meramente formal y, en ese sentido, expuesto a un tratamiento sólo estético y comercial. En modo alguno sorprende, por ello mismo, que las labores de restauración que condujo el INAH se orientaran a reunificar el valor artístico y el valor histórico del monumento: cuando se buscó revertir los daños infligidos. Así lo indican tanto las técnicas elegidas como sus estrategias de comunicación al público, tal como se argumentará en el apartado siguiente, sugiriendo que en unas y otras pueden descubrirse, no sólo los signos distintivos de una profesión, sino las huellas de cierta relación con el tiempo.

### *Tiempo de conservar*

En una formulación hoy clásica, “la conservación consiste en negociar la transición entre pasado y futuro de tal modo que se garantice la transferencia del máximo significado”.<sup>35</sup> Tanto en la teoría como en la práctica, por ende, conservar implica establecer una jerarquía entre las distintas dimensiones temporales, dado que exige que la herencia histórica y cultural se transmita al porvenir sin disminuciones ni cambios sustantivos. Sería un error, por lo mismo, suponer que en los criterios y estrategias empleados subyacen únicamente consideraciones técnicas, en la medida en que en unos y otras intervienen concepciones sobre el tiempo. Que éstas son a su vez cambiantes puede ilustrarse a partir del contraste entre tres momentos en la restauración de la estatua ecuestre de Carlos IV: la que se verificó en 1979, con ocasión de su traslado a la Plaza Tolsá; la que se condujo en 2013, con el objeto de llevar a cabo “labores de limpieza”; y la que culminó en 2017, tras las afectaciones que provocaron estas últimas.

En la disputa más reciente, es decir, aquella que enfrentó al INAH y a la empresa Marina Restauración, el concepto de “pátina” adquirió un papel cen-

35. “Conservation is about managing the transition from past to future in such a way as to secure the transfer of maximum significance”, en Alan Holland y Kate Rawles, *The Ethics of Conservation: Report Prepared for, and Submitted to Countryside Council of Wales* (Gales: British Association of Nature Conservationists, 1996), 46.

tral, debido a que de su definición dependía cómo evaluar los cambios en la escultura. Tan ostentosos eran éstos que, según algunos testimonios, para el peatón capitalino, frequentador cotidiano de las calles y plazas de la ciudad, no hacía falta peritaje alguno. “Conozco ‘El caballito’ desde niño —escribió en ese sentido el periodista Benito Taibo— y es verdoso desde entonces, y verdoso es como a mí por lo menos, me gusta”. No cabía duda, por lo mismo, de que “le han dado en la madre”.<sup>36</sup> Ante la crispación de los ánimos, indignados por el resplandeciente semblante del rey y su montura, para las autoridades responsables del incidente resultó fundamental establecer sus propias definiciones y, a partir de ellas, intentar minimizar el alcance de los daños infligidos. De ahí que alguno explicara que, “más que una pátina, la que se observaba era una capa de dióxido de carbono, de lluvia ácida, polvo y grasa”, la cual, en opinión de algún otro, resultaba menester “no confundir con la benévola pátina que el tiempo genera en los nobles metales que en aleación forman el bronce”.<sup>37</sup>

Debido a los ejes en que se planteó la controversia, dos tareas se impusieron a los encargados de atender el deterioro en la escultura una vez que las autoridades del INAH atrajeron el caso. La primera consistió en asentar un vocabulario neutro que permitiera referirse al monumento sin incurrir en equívocos ni en apreciaciones de valor.

Para los restauradores —puede leerse en el proyecto— la pátina no es un material, es el efecto del tiempo en los materiales que los altera sin deformarlos; para los químicos la pátina de un metal es una capa de conversión del mismo, sin importar su aspecto; para los escultores y fundidores es una serie de minerales formados en el metal por reacción con diferentes sustancias químicas a las que frecuentemente les agregan ceras, resinas y otros materiales, que les dan un aspecto específico a sus obras.<sup>38</sup>

Puesto que, además de polisémico, el término *pátina* “no es un asunto material, sino que se erige sobre el dominio crítico y siempre implica un juicio estético”,<sup>39</sup>

36. Taibo, “Grandes desgracias”.

37. Ana Mónica Rodríguez, “Ningún daño irreversible en la estatua de *El caballito*, afirma Inti Muñoz”, *La Jornada*, 26 de septiembre de 2013 y Mateos-Vega, “Ponzanelli”.

38. Giorguli Chávez y Balandrano Campos, “Proyecto de conservación”, 14.

39. Paul Philippot, “The Idea of Patina and the Cleaning of Paintings”, citado en Giorguli Chávez y Balandrano Campos, “Proyecto de conservación”, 14, n. 1. Especialistas en el tema han señalado que la pátina debe ser continua, compacta y homogénea, acrecentar y proteger la calidad estética del objeto, además de poder incluir materiales derivados de acciones huma-

los especialistas del INAH optaron por utilizar el de “capa de superficie”, sintagma descriptivo y deslavado con el cual se intentó reformular el debate mediante un lenguaje técnico. Por lo demás, el giro semántico parecía indispensable para explicar —segunda tarea— tanto el alcance de los daños como el sentido de la intervención, en particular al descubrir, al filo de los análisis, que el propio Manuel Tolsá había recubierto la estatua de un revestimiento pictórico denominado “barniz al óleo coloreado” (fig. 9). Por ello, además de representar uno de los monumentos ecuestres más bellos en el mundo y una proeza desde el punto de vista de su factura, el hallazgo la reconocía como “la única escultura metálica de gran formato previa al siglo xx que conservara su capa pictórica de origen”.<sup>40</sup> Desde una perspectiva coyuntural, esto significaba que, al aplicar una solución de ácido nítrico, la principal pérdida se había verificado en el campo de lo invisible, no sólo porque esa capa se hallaba oculta a la mirada desde hacía casi un siglo, sino debido a que los métodos de conservación exigían protegerla de la intemperie y, por ende, cubrirla nuevamente. El reto consistía, por tanto, en trascender el ámbito de la sola apariencia y persuadir a la opinión pública de la relevancia de la estatua como fuente de información, se trataba de conocer las intenciones del autor, el contexto en que se esculpió, el gusto y la sensibilidad de una época, o los materiales y las tecnologías disponibles en cada momento. Dicho de otro modo, el desafío estribaba en devolver el valor histórico a la escultura ecuestre.

Al advertir sobre la necesidad de entender *El Caballito* como un objeto de historia, un problema se impuso a los especialistas del INAH: si cada golpe, fisura o remozamiento constituía una huella del tiempo que pasa, ¿cómo justificar una restauración que suponía disimular, eliminar o subsanar algunos elementos de una biografía no sólo hecha de bronce? Lejos de representar una cuestión anodina, de relevancia únicamente para puristas y ociosos, la pregunta actualizaba una vieja controversia, en la que se debatió el derecho a limpiar las esculturas y, con ello, a remover de un gesto los materiales depositados sobre la superficie por obra de las circunstancias. En este caso en concreto, los responsables tenían particular interés en que su intervención, pese a implicar remover los estratos que cubrían la llamada “capa de origen” —entre los que se contaba aquel de tono verdoso que había prestado su apariencia a la estatua durante cuarenta años

---

nas con valor artístico, social, simbólico, entre otros. Véase acerca del tema Jannen Contreras Vargas, “Problemas respecto del uso de conceptos de conservación-restauración en los medios de comunicación: irreversible, pátina y original”, *Estudios sobre Conservación, Restauración y Museología*, vol. III (Ciudad de México: Publicaciones ENCRYM, 2014): 10-11.

40. Giorguli Chávez y Balandrano, “Proyecto de intervención”, 287.

y que se hallaba asimilado en el imaginario de los capitalinos—, no se confundiera con la practicada en septiembre de 2013. Así se entiende que en los informes se colocara el acento en las diferencias entre ambas “limpiezas” y que se insistiera en los criterios que guiaron las labores recientes. Ahora bien, por esas páginas es posible saber que, ahí donde surgieron conflictos entre lo artístico y lo histórico, el soporte debió “subordinarse siempre al aspecto, a la imagen”.<sup>41</sup> De esta manera, mientras que se establecía sin tapujos una jerarquía entre la perennidad del arte y la contingencia de la historia, también se sugirió gradar el pasado y valorar su dignidad en función de algo más que su carácter uniformemente temporal.

Un singular sentido de la historicidad se hizo manifiesto en ésta y otras consideraciones, en especial al discutirse la naturaleza irreversible o no de los trabajos, y al reflexionar sobre cómo entender y controlar las marcas del presente.<sup>42</sup> Conscientes de que conservar con frecuencia implica destruir, ya sean datos o sólo sedimentos de sarro, los restauradores buscaron apegarse a las normas y prácticas internacionales, estableciendo el precepto de “mínima intervención necesaria” como guía de sus trabajos. A partir de ese concepto se diseñó una estrategia para reintegrar la unidad física y visual de la escultura, pero sin pretender devolverla a un estado primigenio, por lo demás imposible, ni disimular las intromisiones del ahora (fig. 10). De ahí que los resultados se expusieran, una vez concluidas las labores, como una “interpretación contemporánea” de la obra,<sup>43</sup> enunciado sin duda incomprensible para quienes en junio de 2017 asistieron a lo que parecía una reencarnación del pasado en el presente (fig. 11). En efecto, al desmontarse los andamios y retirarse la malla azul que había cubierto la escultura durante casi cuatro años, los observadores y la prensa no pudieron menos que exclamar en un gesto de asombro: “¡Como nueva!” (fig. 12).<sup>44</sup>

41. Giorguli Chávez y Balandrano, “Proyecto de intervención”, 270. Al respecto puede leerse en el informe: “Se reconoció que los materiales formadores del estrato negro —asfalto, cera, polvo, hollín y restos de las resinas colocadas en las intervenciones de la década de los 70 del siglo xx—, formaban parte de la vida de la obra, proveyeron de su apariencia a la escultura por décadas, y que esta apariencia fue largamente reconocida, sin embargo también la desfiguraban reduciendo la apreciación de sus volúmenes y ocultando sus detalles”, Giorguli Chávez y Balandrano Campos, “Proyecto de conservación”, 47.

42. La noción se discute en Contreras Vargas, “Problemas respecto del uso de conceptos”, 7-9.

43. Giorguli Chávez y Balandrano Campos, “Proyecto de conservación”, 58.

44. Redacción, “¡Como nueva! Develan estatua restaurada de ‘El Caballito’”, *Milenio*, 28 de junio de 2017.

Aunque es necesario poseer un ojo experto para reconocerla, en los criterios, los materiales y las tecnologías empleados en las operaciones que condujo el INAH aparece, como sello de agua, la firma inequívoca del siglo XXI y tanto así que “interpretación contemporánea” es el único término que se les puede asignar con propiedad. La prueba radica, no sólo en que se eligieron *ex profeso* técnicas y herramientas de una actualidad inconfundible, sino en que el concepto mismo de conservación contrasta con el que parecía vigente hace poco más de cuatro décadas.<sup>45</sup> Las prácticas hablan por sí mismas. Por ejemplo, mientras que de las labores de 1979 no se hallaron sino unas cuantas impresiones fotográficas, en días recientes se buscó documentar cada paso, descubrimiento y decisión. A ese fin se abocaron las bitácoras, los boletines, los informes, las ruedas de prensa y el micrositio en Internet que entonces se creó, todo ello como signo distintivo de una era conocida como “de la información”. Más allá de un particular sentido del tiempo, manifiesto en un futuro asociado con la rendición de cuentas, en esa tendencia se expresa igualmente una inquietud museística, originada en la reticencia a permitir que nada se pierda. Así el detallado registro se sitúa como un síntoma del presentismo característico de nuestros días y que, en palabras de François Hartog, se revela en el deseo de “preparar desde hoy el museo del mañana y reunir los archivos de hoy como si este hoy fuera ya el ayer, ocupados como estamos entre la amnesia y la voluntad de no olvidar nada”.<sup>46</sup>

45. De hecho, parte del reto al momento de restaurar el monumento consistió en la necesidad de revertir algunos procedimientos y eliminar materiales utilizados en las intervenciones de los años setenta, dado que habían propiciado el deterioro del basamento y desfigurado la escultura, en particular al haber aplicado una capa negra sobre el jinete y su corcel, misma que impedía apreciar numerosos detalles de la obra. Con el propósito de restituir su unidad visual, los restauradores desarrollaron geles especiales de limpieza y optaron por recubrir la superficie con poliuretano acrílico alifático, compatible con la pintura al óleo aplicada al origen sobre la pieza. La coloración elegida constituye el principal elemento para considerar la restauración de 2017 como una “interpretación contemporánea” de la obra y se basó en la evidencia material, así como en la investigación documental, técnica y sociológica que condujo el INAH. Giorguli Chávez y Balandrano Campos, titulares del proyecto, “Proyecto de conservación”, 25-65.

46. François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, trad. Norma Durán (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007), 218. Por presentismo se hace referencia a una forma de articulación temporal que François Hartog ha caracterizado como “la experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil [...]”. Todo sucede como si ya no hubiera más que presente, una especie de vasta extensión de agua agitada por un incesante chapoteo”, en Hartog, *Regímenes de historicidad*, 40.



11. La Secretaría de Cultura y el INAH hacen entrega de la intervención a la escultura ecuestre de Carlos IV. Fotografía: Héctor Montaña. INAH. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Otras asimetrías entre ambas nociones de conservación saltan a la vista, como en la manera de valorar el pedestal que sostiene la efigie del antiguo gobernante. Que la obra de Lorenzo de la Hidalga se alterara en 1979, cuando se modificó la altura y el despiece de los sillares sin que nadie siquiera arqueara las cejas,<sup>47</sup> indica una apreciación desigual entre la base y la figura, sobre la que difícilmente se hubieran permitido libertades semejantes. En el polo opuesto, los especialistas en nuestros días no dudaron en considerar ambas partes como una unidad, por lo que invirtieron esfuerzos equivalentes a los que mereció la estatua para subsanar los daños infligidos en restauraciones previas. Con todo, en el sentido de la temporalidad quizá radique la principal diferencia: por un lado, un pasado juzgado y sometido según las conveniencias del ahora, tal como lo muestran el cambio de lugar y las transformaciones introducidas en el basamento en 1979; por el otro, un ayer que se busca preservar en todos sus aspectos,

47. Giorguli Chávez y Balandrano, “Proyecto de intervención”, 116.



en particular por considerarse expuesto a la amenaza, a su vez agudizada por la conciencia de la irreversibilidad.

En las dos cápsulas del tiempo depositadas al pie del pedestal es posible leer, asimismo, la valoración que en cada momento mereció el presente, al igual que sus respectivas nociones de futuro. En el primer caso, en 1979, monedas de la época, documentos, planos y al parecer unas cartas de amor constituyen el testimonio material de una época orgullosa de sí misma, capaz de identificar sus logros y confiada en su propia capacidad de permanencia y continuidad.<sup>48</sup> Cuarenta y cuatro años más tarde no se conoce el contenido de la caja, salvo por haberse informado que en ella se depositaron “documentos y objetos que dan fe de los trabajos realizados ahora”.<sup>49</sup> “No vamos a decir qué es —explicó al respecto un funcionario del INAH—, para que cuando se haga la siguiente intervención la encuentren”.<sup>50</sup> Si tomamos ambas declaraciones como indicios de nuestra experiencia del tiempo, no queda sino deducir que el presente se sabe pasajero y se circunscribe a lo inmediato, mientras que del futuro sólo poseemos la certeza del cambio y la pérdida. En cierto sentido, en el horizonte únicamente avistamos ruinas.

### *A modo de cierre: olvidar a todo galope*

Durante casi cuatro años se mantuvo cubierta la escultura ecuestre de Carlos IV, obra maestra del neoclásico y comparable por su belleza y destreza técnica solamente a la estatua de Marco Aurelio, cuya réplica se admira hoy en la Piazza del Campidoglio, y al *Gattamelata* de Donatello, emplazado frente a la Basílica de San Antonio de Padua. Así se recordó en la prensa durante las semanas y los meses en que se sostuvo la controversia en torno a los trabajos que realizó la empresa Marina Restauración de Monumentos, emprendidos a solicitud de las autoridades capitalinas. Opiniones encontradas, discursos antagónicos y una intensa reflexión en torno a la historia, el significado y el valor de *El Caballito* para la ciudad y sus habitantes pusieron de manifiesto algunos rasgos del régimen de historicidad contemporáneo.

48. Wilbert Torre, “Los secretos de El Caballito”, *El Heraldo*, 1 de julio de 2017.

49. Ericka Montaña Garfías, “Todo el esplendor de *El Caballito* recalca de nuevo en la Plaza Tolsá”, *La Jornada*, 29 de junio de 2017.

50. Abida Ventura, “Estrena escultura de El Caballito iluminación especial”, *El Universal*, 28 de junio de 2017.



12. La escultura una vez concluidos los trabajos de restauración en 2017. Fotografía: Héctor Montaña. INAH. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Desde esa perspectiva no deja de llamar la atención que en el origen de las afectaciones en 2013 se encontrara la incapacidad de reconocer la escultura como un objeto histórico, atravesado por múltiples temporalidades y valores que trascienden las dimensiones estrictamente estéticas y formales; en su lugar, se estimó la obra como un condensado de presente, tal como dan cuenta las técnicas elegidas para remozarla, indiferentes ante el contexto de producción y ciegas ante la especificidad de la pieza. A ese respecto también es indicativo que las reacciones de protesta se articularan en torno al aspecto de la estatua, asociado con su pertenencia a un ayer indefinido, sin referencia a la figura representada ni al pasado colonial del país. Liberar el monumento de su circunscripción exclusiva al valor de lo antiguo constituyó, por tanto, uno de los principales retos que enfrentó el INAH al conducir las tareas de restauro, si bien en el enfoque y estrategias empleadas no dejan de aparecer los signos del presentismo contemporáneo: un presente sometido a la aceleración, confrontado a la contingencia y atenazado por el sentimiento de la pérdida.

La celeridad propia de nuestros días se hizo también sentir, bajo una expresión distinta, en cuanto culminaron los trabajos de restauración. Apenas develada y expuesta a la ciudadanía, rehabilitada con tanto cuidado y talento que para el ojo común aparentaba una perfección primigenia, la escultura ya había reingresado al limbo de la invisibilidad.

—Buenos días. ¿Ya vio *El Caballito*? —pregunta esta reportera a una señora que lleva en la mano una bolsa del mandado. [...]

—¡Ah caray! No, y mire que paso a cada rato porque vengo a comprar mis frasquitos aquí a Tacuba. Al rato la veo bien.<sup>51</sup>

Y es que la memoria, selectiva, fragmentaria, efímera y discontinua, sólo existe —como bien se sabe, cuando no falla el recuerdo— por obra del olvido. ♣

51. Montañó Garfías, “Todo el esplendor de *El Caballito*”.

N.B. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PICT-RAÍCES 0618 “La historicidad del presente: las políticas del tiempo en las disciplinas y prácticas sociales”, coordinado por María Inés Mudrovic de la Universidad Nacional de Comahue, Argentina. Aprovecho para agradecer a Javier Ramírez por haberme impulsado a explorar algunos vínculos entre la historia del arte y la filosofía de la historia, así como a quienes evaluaron una primera versión de este trabajo. Un agradecimiento muy especial merecen Karla Richterich, Lourdes Padilla, Mariana López Mendoza y Alfonso Coronel por su apoyo para buscar las imágenes que acompañan este artículo y sin las cuales éste sería, en más de un sentido, sólo imaginable.