



Cuatro miradas:
la nueva época
de los *cuadernos de
curaduría* del museo
nacional de Colombia

conte- nido

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA
**Cuadernos
DE curaduría**



**cues-
tiones
de
museo**

**«Que en su Nueva Atenas está todavía casi todo por hacer»:
Felipe Santiago Gutiérrez
y Rafael Pombo
en Colombia**

Daniel Castro Benítez
Samuel León Iglesias

CURADURÍA DE ARTE [12]

**De rerum natura: la
obra de lo sagrado y la
escritura de la historia**

Rayiv David Torres Sánchez

CURADURÍA DE ETNOGRAFÍA

[50]

**Encuentros que dan
sentido a la materialidad.
Una reflexión a partir de
la exposición «Hilos en el
desierto» del programa
Piezas en diálogo**

Aura Lisette Reyes Gavilán

CURADURÍA DE ETNOGRAFÍA

[66]

**Entre el prestigio y la
instrucción pública:
análisis de la donación
de José María Aguilón al
Museo Nacional en 1836**

Libardo Hernán
Sánchez Paredes

CURADURÍA DE HISTORIA

[88]

**Eduardo Santos y el
mecenazgo cultural: la
donación al Museo
Nacional de Colombia**

Naila Katherine Flor Ortega

CURADURÍA DE HISTORIA

[114]

**Hace ochenta años: la
fundación del Servicio
Arqueológico Nacional**

Natalia Sofía
Angarita Nieto

CURADURÍA DE ARQUEOLOGÍA

[144]



**patrimo-
nio en
estudio**

**Interser y ecología en el
Árbol de la abundancia
de Abel Rodríguez**

Paloma Nicolás Gómez

CURADURÍA DE ARTE

[160]

**La representación del
milagro: al respecto de una
pintura sobre el asedio
inglés de Santo Domingo
en 1655**

Santiago Robledo Páez

CURADURÍA DE HISTORIA

[180]



Cuatro miradas: la nueva época de los *Cuadernos de Curaduría del Museo Nacional de Colombia*

Una de las labores silenciosas pero absolutamente sustanciales de un museo es la de adelantar un incansable proceso de investigación en torno a los patrimonios que conserva. El hecho de interrogar la materialidad de esas piezas, sean ellas un documento, una pieza textil, un lienzo pintado, un objeto arqueológico o etnográfico, conduce a la revisión de un universo de condiciones de índole material, conceptual e interpretativa, las cuales permiten ampliar el conocimiento sobre aquello que denominamos acervos patrimoniales.

Para dar cuenta de los resultados de parte de esa labor investigativa, el Museo Nacional de Colombia decidió producir en el año 2005 una publicación de carácter virtual y periodicidad semestral que reuniera algunos de los productos de esas indagaciones, realizadas por los equipos de cada curaduría. A través de este recurso editorial, el Museo buscó ampliar la comprensión, las lecturas, las interpretaciones y la información en torno a ese universo que, como institución, conservamos y estamos en la obligación y responsabilidad de poner en circulación en los ámbitos académicos y museológicos.

Luego de una pausa de varios años, y con la indiscutible necesidad de seguir divulgando el trabajo de los investigadores, el Museo, a través de sus cuatro departamentos de curaduría, hoy con cuatro curadores-jefe a la cabeza de un grupo de estudiosos del arte, la historia, la arqueología y la etnografía, retoma esta importante iniciativa con una nueva época de los *Cuadernos*, donde cada número estará estructurado en dos grandes grupos: Uno denominado «Cuestiones de museo», que, si bien está vinculado a las colecciones, busca que el análisis se realice a partir de la problematización y profundización de las preguntas e hipótesis planteadas y su respectivo desarrollo conceptual; y el segundo grupo titulado «Patrimonio en estudio» en el que se pretende lanzar miradas más específicas y novedosas sobre piezas o conjuntos patrimoniales de nuestras colecciones.

Sin embargo, el enfoque a partir de estos dos grupos debe servir para que el intercambio intelectual se lleve a cabo no solo en torno a las

coleccionistas sino también a otros aspectos que son igualmente fuente de saber y conocimiento en el entorno de un museo: los debates relacionados con la museología contemporánea, los nuevos modos de exhibición de los conjuntos patrimoniales, así como las formas narrativas vinculadas a dichos procesos; el ejercicio educativo y comunicativo que el museo ejerce con relación al patrimonio exhibido; el estudio de los diferentes públicos, pues son ellos quienes alientan la acción y responsabilidad social de nuestras instituciones; y, naturalmente, la información producto de las inquietudes que surgen sobre cómo se ha comportado la institución museal en los contextos políticos, sociales y culturales en los que ha ejercido su labor, sin dejar de lado la revisión de las motivaciones y razones vinculadas a los sitios que se han convertido en sus sedes temporales o permanentes, así como las maneras en que los conjuntos patrimoniales se han venido configurando e incrementando a lo largo del tiempo.

Es por lo anterior que, aunque entramos en una nueva época, hemos querido mantener y respetar la secuencia publicada hasta el momento con esta decimocuarta edición, la cual toma como título «Cuatro miradas», que responden a los cuatro grupos de análisis de las respectivas colecciones que identifican la base material del Museo Nacional de Colombia.

En la sección «Cuestiones de museo», la Curaduría de Arte propone una versión corregida y aumentada de un texto que publicó originalmente el Museo Nacional de Arte de México, en la que se rastrea el vínculo entre el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, activo en Bogotá en las últimas décadas del siglo XIX, y el poeta y diplomático Rafael Pombo, así como las condiciones políticas y culturales del país y la capital en ese momento con sus respectivos efectos en el ámbito de las bellas artes.

La Curaduría de Etnografía presenta dos textos: uno producido en el marco de la exposición *Arte y naturaleza en la Edad Media. Obras del Museo de Cluny, París*, llevada a cabo en el año 2017 en el Museo Nacional, el cual profundiza sobre las dimensiones de la mística medieval a partir de la nominación que se hace de ese estado de la vida espiritual y contemplativa en los espacios de la cotidianidad, la religión y la política de dicho periodo histórico.

El segundo texto revisa un ejemplo de una práctica instituida en el Museo Nacional hace tres años que consiste en presentar pequeños conjuntos de colecciones en diálogo, las cuales van más allá de las tradicionales aproximaciones a la selección de obras individuales expuestas de manera temporal. En esta oportunidad se estudia un conjunto de piezas relacionadas con las colecciones etnográficas de la cultura wayuu, y se analiza no solo el proceso de selección de las mismas sino las dificultades y retos de esta tarea expositiva en la que interviene un grupo numeroso de profesionales.

La Curaduría de Historia comparte dos textos que responden a dos momentos temporales distanciados entre sí por casi dos siglos: el primero es la aproximación a una donación hecha por el presbítero José María Aguillón, exactamente en 1836, a esta institución. La mirada tanto al conjunto de lo donado, como la motivación del propietario a entregar ese acervo al Museo, permiten develar aspectos del origen de conformación de las colecciones así como las formas en que estos actos se derivan de circunstancias de índole personal y social.

Con una razón similar a la anterior pero en otro momento de la historia, el segundo texto explora los actos de mecenazgo realizados por Eduardo Santos Montejó, presidente de la República de Colombia entre 1938 y 1942, quien decidió entregar un gran conjunto de sus colecciones personales a instituciones como el Museo Nacional, el Museo Colonial, la Quinta de Bolívar y la Casa del Florero. Esto constituye un buen caso de estudio para dar cuenta no solo de gestos de gran generosidad y desprendimiento de ese mandatario, sino también de la validación política y cultural que surge de este tipo de acciones.

Finalmente, la Curaduría de Arqueología retoma un momento fundacional del estudio de esa disciplina en nuestro país, como es la conmemoración de los ochenta años de fundación del denominado Servicio Arqueológico Nacional, decisión en la que también tuvieron gran injerencia Eduardo Santos Montejó y su hermano Gustavo Santos, entonces director de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional. En el marco de celebración de los trescientos años de fundación de la capital del país, 1938 es el momento clave que da origen a la entidad que desde el Estado buscó realizar trabajos de carácter profesional sobre el pasado prehispánico, con la vinculación de extranjeros y locales, para el desarrollo de las tareas de investigación y análisis de esos vestigios culturales.

Adicionalmente, en la categoría «Patrimonio en estudio», la Curaduría de Arte presenta una mirada a la obra de Abel Rodríguez titulada *Árbol de la abundancia* (2012) que se encuentra exhibida en la sala Memoria y Nación. En el texto se analizan tanto sus componentes simbólicos y formales, producto del entorno de vida y producción del artista, así como las lecturas reflexivas vinculadas a la preocupación contemporánea sobre el cuidado del medio ambiente por parte de la comunidad indígena de la que proviene el autor.

Así mismo, la Curaduría de Historia propone un análisis de una obra sobre la representación de un milagro mariano acaecido aparentemente en el marco del asedio de la ciudad de Santo Domingo por los británicos en 1655, en el que por documentación de la época se evidencia que dicho milagro fue realmente una invención posterior al suceso mismo.

Se espera, entonces, que esta nueva época de los *Cuadernos de Curaduría* del Museo Nacional de Colombia siga estimulando el estudio del amplio conjunto patrimonial que configura las colecciones de esta institución, próxima a cumplir sus dos siglos de existencia, así como de otras temáticas que demuestren la relevancia y responsabilidad que un museo presta a nuestras sociedades.

Daniel Castro Benítez
Director del Museo Nacional de Colombia



**cuestiones
de museo**



«Que en su Nueva Atenas está todavía casi todo por hacer»: Felipe Santiago Gutiérrez y Rafael Pombo en Colombia*

Daniel Castro Benítez

Magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, maestro en Bellas Artes de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano y músico de la Universidad de los Andes. Ha sido presidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM), capítulo Colombia y actualmente se desempeña como director del Museo Nacional de Colombia.

Samuel León Iglesias

Licenciado en Lenguas Extranjeras, Literatura y Humanidades de la Universidad Pedagógica Nacional y candidato a magíster en Estética e Historia del Arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Se ha desempeñado como docente, asistente académico e investigador en Colombia y Francia y actualmente hace parte de la Curaduría de Arte del Museo Nacional de Colombia.

Resumen

El pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez estuvo en Colombia en tres momentos diferentes durante la segunda mitad del siglo XIX. Este artista vino por invitación del escritor Rafael Pombo y Rebolledo dado el deseo que tenía este último de fundar una academia para la formación de artistas de ambos sexos y aficionados con el fin de profesionalizar el oficio de la pintura.

A pesar de las dificultades políticas y económicas con las que se encontraron Gutiérrez y Pombo, la creación de la academia se logró en 1886. Su misión consistió en eliminar la aparente informalidad del taller gremial colonial y su trabajo artesanal.

Este proyecto académico de Pombo fue bautizado con el nombre del famoso pintor de la Colonia Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, hecho que demuestra que dicha nominación buscó delimitar la institución académica bajo parámetros fuertemente relacionados con la cultura hispanófila, es decir, bajo un claro principio conservador.

Palabras clave

Academia, escuela, pintura, profesionalización, radicalismo, regeneración.

Cómo citar este artículo

Castro Benítez, Daniel y Samuel León Iglesias. 2018. «“Que en su Nueva Atenas está todavía casi todo por hacer”»: Felipe Santiago Gutiérrez y Rafael Pombo en Colombia». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 14: páginas. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>.

* Esta es una versión corregida y aumentada de un primer artículo publicado en el catálogo *Discursos de la piel. Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)* editado con motivo de la exposición homónima que tuvo lugar entre el 12 de septiembre de 2017 y el 14 de enero de 2018 en el Museo Nacional de Arte en Ciudad de México.

Un extranjero

El pintor Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904) estuvo en Colombia en tres momentos diferentes en un lapso de veinte años. La primera estadía ocurrió entre el 21 de septiembre de 1873 y el 19 de marzo de 1875, la siguiente entre el 2 de octubre de 1880 y el 3 de abril de 1881, y la última entre el 27 de diciembre de 1891 y finales de marzo de 1893 (Garrido *et al.* 2013, 36-40, 56-60 y 64). Un periodo total de tres años y cuatro meses en los que su presencia en Bogotá y el desarrollo de relaciones con los círculos de la intelectualidad y la política colombianas de finales del siglo XIX condujeron a la creación de importantes iniciativas para el impulso de las artes colombianas.

Pero, antes de abordar esos efectos, cabe analizar cuál era la situación de Colombia en las últimas décadas de ese siglo y qué circunstancias fueron dadas para que el trabajo académico de Gutiérrez tomara forma de manera paulatina, como lo hicieron también muchas de sus obras artísticas por las que es reconocido en nuestro país hasta el día de hoy.

Un país

El gran telón de fondo de ese cuadro es una Colombia que, a partir del censo de población de 1870, registraba escasos 2,6 millones de personas, sin contar con Panamá, que en ese entonces era parte del país. De esa cifra, ochenta mil eran «aborígenes salvajes» tal como lo menciona el historiador Marco Palacios. «La población colombiana [cita este autor] estaba diseminada en comunidades campesinas autosuficientes y de los 739 municipios solo 21 tenían más de 10.000 habitantes: Bogotá y Medellín contribuyen con más de 20.000 almas y entre las dos sumaban el 2.5% de la población total» (Palacios 1995, 17).

Palacios menciona que, ya entrado el siglo XX, el censo de 1912 hizo que los censados (hombres) se autclasificaran racialmente, lo que condujo a un «blanqueamiento» de la población de un 19 % a un 34 %, mientras que los «indios» descendieron del 14 % al 6 % y los negros y mulatos del 17 % al 10 % (Palacios 1995, 17).

Esa población, entre «blanca», «mestiza», «aborigen» y «negra», fue sujeto de un sinnúmero de transformaciones económicas, políticas y sociales que marcaron el destino de la nación en su entrada al siglo XX. Pero fue a finales del siglo XIX que Colombia comenzó a hacer parte del concierto económico mundial por medio de la exportación del café, y que se crearon grupos sociales de alto poder adquisitivo, aunque las dificultades de movilización del producto cafetero fueran evidencia de un país cuyas redes de transporte resultaban precarias y donde prevalecían los caminos trazados desde la Colonia (Deas 1993, 233; Palacios 1995, 26-33).

Por otra parte, las últimas décadas de ese siglo estuvieron marcadas por las confrontaciones políticas, resultado de las tensiones entre los partidos tradicionales: grupos de liberales inspirados en teorías benthamistas y postulados socialistas, donde los artesanos tuvieron un rol fundamental, y políticos conservadores que condujeron al país a un periodo conocido como la Regeneración, que, una vez más según Palacios, integró principios de liberalismo económico, intervencionismo borbónico y antimodernismo del corte del papa Pío IX (1792-1878), así como un nacionalismo cultural hispanófilo (Palacios 1995, 47). Este periodo que inició en 1886 y culminó en 1900 estuvo precedido y afectado por cuatro guerras civiles (1860-1862, 1876-1877, 1885-1886 y la denominada guerra de los Mil Días, entre 1899 y 1902) (Palacios 1995, 15; Tirado Mejía 2001, 74-87; Medina 2014, 101-125).

Todo lo anterior indica que la presencia de Felipe Santiago Gutiérrez en Colombia estuvo marcada por dos grandes trasfondos: el primero de ellos correspondiente a los últimos años de los Estados Unidos de Colombia (1863-1885) (Santos Molano 2016, 114), durante los cuales las políticas radicales construyeron una agenda que buscó aperturas económicas, una educación secularizada en franca confrontación con la tradición católica —ello ejemplificado en la desamortización de bienes de todas las comunidades religiosas en 1861— y una configuración territorial de orden federal (Kalmanovitz 2006, 89-117).

El segundo trasfondo corresponde al periodo durante el cual el país se llamó República de Colombia. Dicho momento fue producto del proyecto regenerador de Rafael Núñez (1825-1894), liberal de origen, que transformó su pensamiento y acción en el curso de los años y condujo al país a un modelo centralista que le devolvió el poder a la Iglesia católica por medio de una constitución que implementaba un Estado disciplinario, la prohibición de comerciar o portar armas y la restricción de la libertad de prensa y de las demás libertades individuales (Palacios 1995, 48; Molina 1988, 129-153).

Es aquí donde cabe preguntarse por qué la necesidad de creación de escenarios educativos idóneos para la formación de algunos ciudadanos interesados en las artes liberales no prosperó en los contextos de los Gobiernos liberales (que sí habían logrado la creación de la Universidad Nacional de Colombia en 1867 y de la Academia Colombiana de la Lengua en 1871), sino paradójicamente a instancias de mandatarios de corte conservador.

Un poeta diplomático

Es en esa ambigüedad política que Gutiérrez llegó a Bogotá por invitación de José Rafael de Pombo y Rebolledo (1833-1912), una de las figuras más



Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)
Ana Rebolledo Tejada de Pombo

ca. 1874
 (ing. Co367),
 Colección María Cecilia García Camacho, en comodato con el
 Museo Nacional de Colombia. Reproducción fotográfica por
 Juan Camilo Segura Escobar

destacadas del campo de las letras colombianas (Gutiérrez 1883, 561-562) y un dedicado gestor cultural —como se le llama hoy en día— que, luego de pasar un periodo de diecisiete años de su vida radicado en Nueva York como secretario de la legación diplomática colombiana, regresó a su país natal en 1872 (Robledo 2005, 215).

Pombo nació en Bogotá en 1833. Sus padres fueron Lino de Pombo O'Donnell (1797-1862) —diplomático, ingeniero y militar que se destacó en su juventud como defensor del sitio puesto por el general español Pablo Morillo (1778-1837) a Cartagena en 1815— y Ana María Rebolledo Tejada (1802-1884), mujer perteneciente a la élite gobernante de Popayán.

A propósito de sus orígenes y diversas ocupaciones, a finales del siglo XIX el poeta escribió sobre sí mismo las siguientes líneas en clave de apuntes autobiográficos:

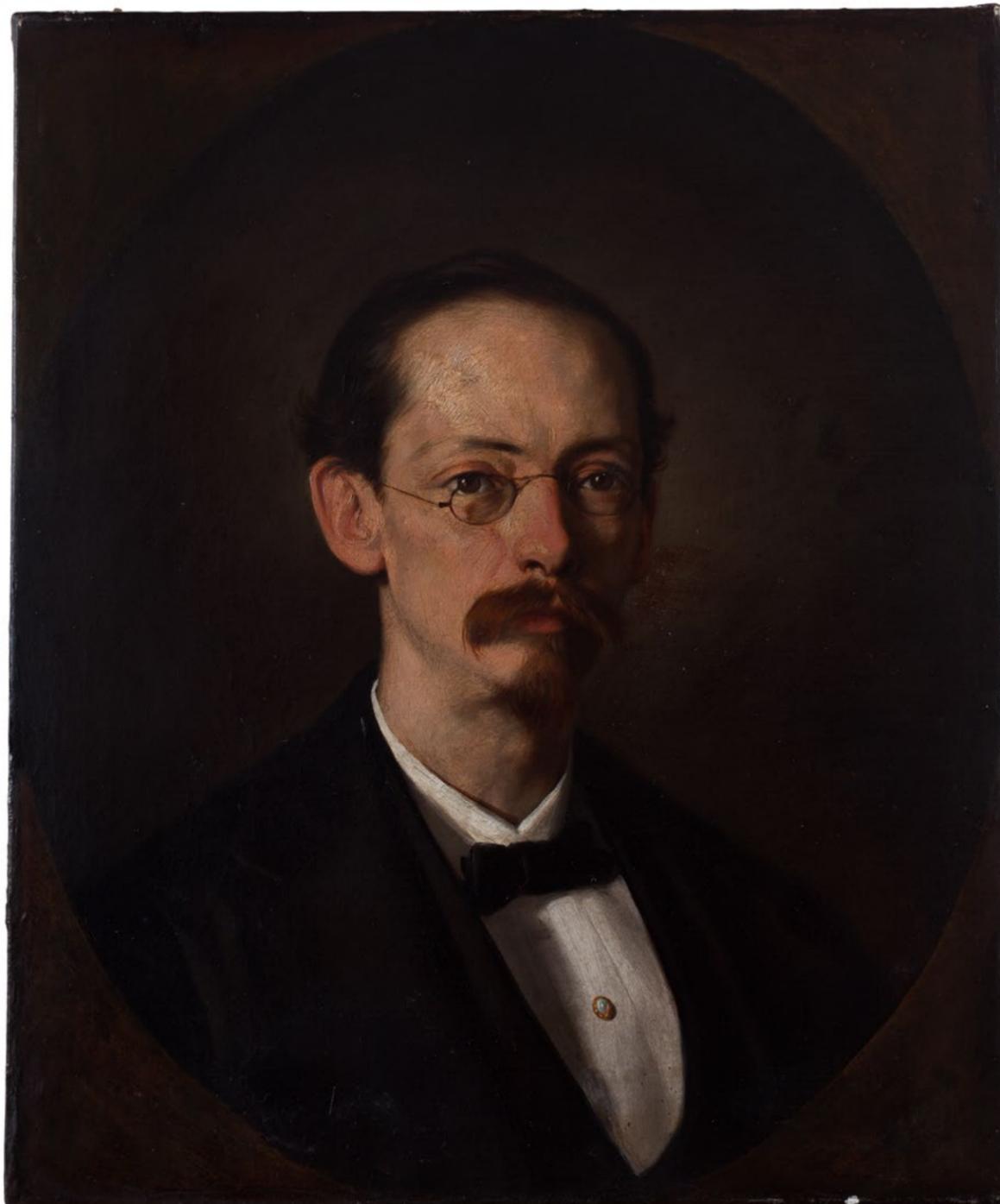
Rafael Pombo dice que es caucano y bogotano porque vino de Popayán, ya existente, a nacer en Bogotá [...]. De las primeras letras de su casa pasó de la escuela del maestro Damián Cuenca [...]; de aquí al Seminario Conciliar por dos años [...], del Seminario al Colegio del Rosario por otros dos años de humanidades, y del Rosario al Colegio Militar, de 1848 a [18]51, año en que se graduó de ingeniero civil; y después enseñó matemáticas por algún tiempo en el Colegio de San Buenaventura. (Romero 1983, xxiii-xxiv)

En este texto autobiográfico el poeta afirmó que por hábito de pensar por sus propios medios y no por los libros jamás resultó ser un buen estudiante, pero sí reconoció un gusto personal por las artes y las letras que mantuvo durante toda su vida.

Él mismo afirmaba en sus apuntes que desde el año 1845, y dado su interés por la escritura, dejó en manos de su condiscípulo, el abogado y escritor Santiago Pérez (1830-1900), un cuaderno de «odas y sonetos fríos y abominables a imitación de Lope de Vega, Mora y Luis de León».

Adicionalmente fundó en el Colegio del Rosario un periódico manuscrito titulado *El Tomista*, el cual redactaba en compañía de Antonio Basilio Cuervo (1834-1893). Así mismo fundó con el escritor José María Vergara y Vergara (1831-1872) el semanal literario *La Siesta*, del cual aparecieron trece números, algunos de ellos dedicados a la biografía del geógrafo, botánico e ingeniero militar Francisco José de Caldas (1768-1816).

Además de la realización de estas actividades en su juventud, es necesario reconocer que fue un soldado que tomó parte en los enfrentamientos bélicos que ocurrieron entre abril y diciembre de 1854, y en los cuales



Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)

Rafael Pombo

1872
 (reg. 7510)

Colección Museo Nacional de Colombia.
 Reproducción fotográfica por Ernesto Monsalve Pino

participaron los ejércitos de artesanos que apoyaban la dictadura del general José María Melo (1800-1860) y la coalición de liberales y conservadores que buscaron volver al régimen democrático.

A partir del ejemplo cívico que se estilaba en esa época Pombo se alistó en el ejército como ayudante de campo del general Joaquín París (1795-1868) e hizo parte de las batallas de Bosa y Tres Esquinas y de la toma de Bogotá.

En una de esas confrontaciones bélicas el poeta conoció al general Pedro Alcántara Herrán (1800-1872), acabado de llegar de Estados Unidos y quien identificó en él y otros de sus colegas mucha serenidad y confianza en medio de la refriega. Así, a partir de esa circunstancia, Herrán lo nombró posteriormente secretario de la legación diplomática colombiana presente en el país del norte.

En ese cargo diplomático Pombo tuvo que lidiar el motín de Panamá del 15 de abril de 1856, temas de derechos comerciales y de correos con Estados Unidos, el tratado de límites con Costa Rica (cuando Panamá hacía parte del territorio colombiano) y cuestiones con la compañía del ferrocarril de Panamá, entre otros asuntos.

El anterior perfil del poeta diplomático nos permite recuperar una idea bastante concreta de la formación e intereses de Pombo, especialmente en lo concerniente a la escritura literaria, el mecenazgo de las bellas artes y la crítica artística, actividades que desarrolló constantemente durante su estancia en Estados Unidos.

A propósito, cabe preguntarse lo siguiente: ¿qué ciudad encontró Pombo después de más de una década de ausencia y cuál fue igualmente la que recibió a Gutiérrez un año después del arribo del poeta a la capital?

Una ciudad capital

Bogotá, «la Atenas neogranadina», está enclavada en una extensa planicie en los Andes colombianos y en el centro del territorio nacional. Por su ubicación resultaba un lugar de difícil acceso, pues, si se llegaba de Europa o de Estados Unidos, se debía remontar el río Magdalena hasta el puerto de Honda y de allí subir por la cordillera hasta los límites de la Sabana, en una travesía que podía tardar mucho más tiempo que un viaje entre una ciudad europea y algún puerto del Caribe colombiano por causa del estado de las vías y las infrecuencias del clima.

Esta nominación, «l'Athènes néo-grenadine», que se convirtió en un mito cultural (Rincón 2014, 241), tuvo como origen una mención en la entrega del 15 de febrero de 1864 de la *Revue des Deux Mondes* escrita

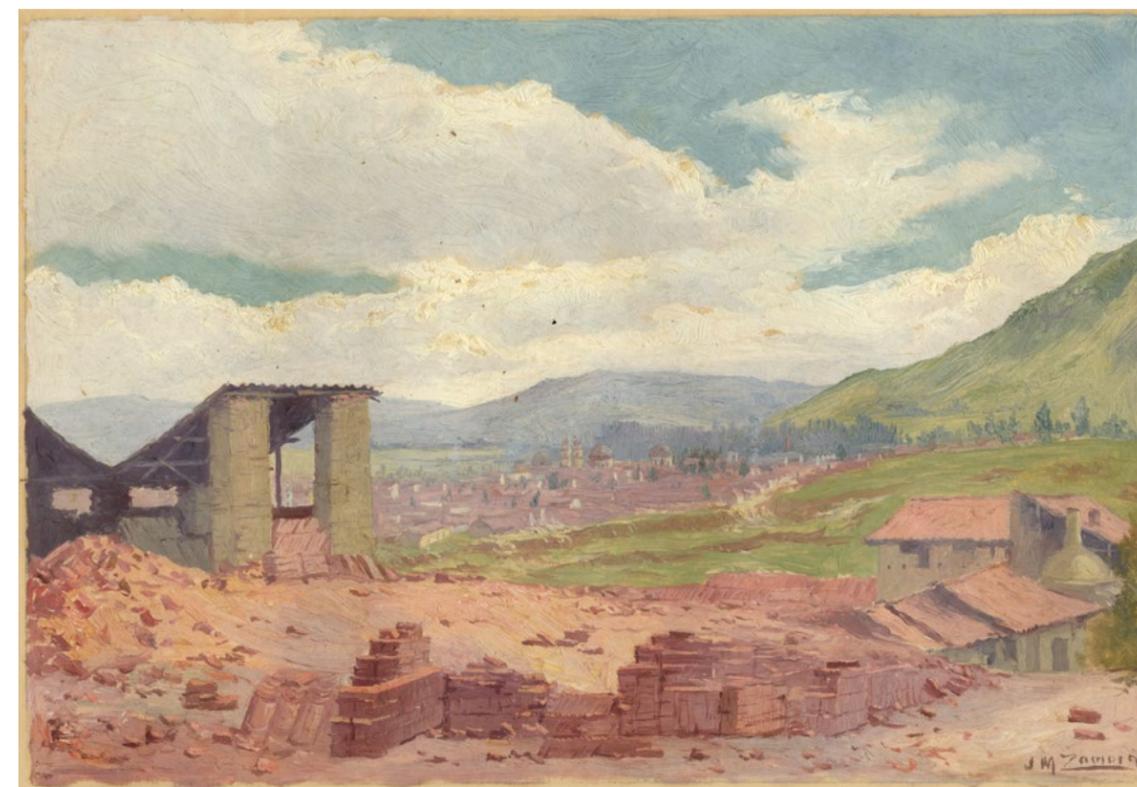
por Elisée Reclus (1830-1905). Hijo de un pastor protestante y destinado a ser clérigo, las circunstancias políticas de mediados del siglo XIX en Francia hicieron que Reclus reorientara su vocación, situación que lo convirtió en un viajero (primero por Europa, para luego cruzar el Atlántico y radicarse en Estados Unidos, y luego pasar por Centroamérica y llegar a Panamá, en ese entonces territorio colombiano) con la intención de realizar una exploración geográfica y un proyecto de colonización agrícola (Rincón 2014, 249-251).

Esa identificación en la que el francés indicaba que cada país deseaba tener su «Atenas» (Reclus 1864, 917) hizo que Reclus relacionara a Bogotá primordialmente con la producción literaria, en la que mencionó a Julio Arboleda (1817-1862), Miguel Antonio Caro (1843-1909), Manuel María Madieto (1815-1888) y Luis Vargas Tejada (1802-1829), «filósofos y poetas, [que] hacen que su pensamiento flote por encima de las continuas discordias que agitan su patria: Su palabra es fuerte y contenida, y en sus cantos hay un aliento épico» (Reclus 1864, 918).

En ese listado era obvio que Pombo no estuviera incluido, debido a su ausencia de Bogotá mientras ejercía labores diplomáticas en Nueva York, en compañía del general Pedro Alcántara Herrán (1800-1872) (Romero 1983, xxix-xxxiii; Medina 2014, 80-82). Esa ciudad norteamericana sorprendió al poeta por su agitación desenfrenada, su oferta cultural y su movimiento intelectual, y allí se cruzó su camino con el del pintor mexicano.

Pombo sabía claramente que su ciudad natal distaba mucho de la manera como Reclus la había definido, pues era totalmente opuesta al puerto norteamericano que él conocía, un lugar que había sido descrito por otros tantos viajeros que llegaron a Colombia siguiendo los pasos de Alexander von Humboldt (1769-1859) y otros intelectuales que registraron, no sin algo de decepción, que dadas las condiciones de las diversas clases sociales presentes en Bogotá, «de todas las capitales de Suramérica, la capital colombiana es la que más se ha quedado atrás» (Samper 1898, 3).

Además, y para completar el cuadro, otro viajero francés, el médico Charles Saffray (1833-1890), que había residido en esta ciudad por más de una década, menciona que «la industria de Bogotá es casi nula [...] los artesanos granadinos imitan bien, pero no saben crear; no han recibido educación profesional, y sus útiles son insuficientes, pero en cambio se distinguen por su sobriedad e inteligencia y pueden llegar a ser hábiles cuando haya quien los dirija» (Saffray 1948, 297). Así mismo, se refiere a la actividad femenina de las clases más pudientes de la siguiente manera: «en Bogotá existe el gusto a las artes y a la inspiración natural, pero nada más: faltan maestros y oportunidades para que los artistas den pruebas de talento» (Saffray 1948, 299). Finalmente, cuando observa de qué forma se desarrollan los procesos formativos, añade que los hijos de Bogotá



verían que en su Nueva Atenas está todavía casi todo por hacer en cuanto a la educación elemental y clásica y a la enseñanza de las artes liberales [...]. Esa capital debería poseer colecciones de todas las riquezas naturales del país, pero desgraciadamente el único individuo que aquí se titula naturalista es a la vez barbero y peluquero. (Saffray 1948, 299-399)

Jesús María Zamora
(1871-1948)

Vista de Bogotá

ca. 1900
(reg. 2041)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por Samuel
Monsalve Parra

La informalidad identificada por Saffray, en especial en lo referente al arte de la pintura, fue la que Pombo y Gutiérrez quisieron conjurar años después.

Así pues, Pombo intuyó y reconoció esta situación, lo cual lo motivó a inspirarse en la dinámica actividad cultural y artística de Nueva York y a imaginar las circunstancias que podrían ser las más propicias para influir en la toma de decisiones y cambiar así el estado de cosas en cuanto al desarrollo de las artes en Colombia. Es aquí donde, en la estada neoyorquina de Gutiérrez y después de haber conocido a Pombo, este último se convirtió en un propagandista y protector del artista mexicano gracias a su contacto con la prensa.

Cuando el poeta regresó a la capital colombiana en 1872, decidió permanecer atento al devenir de la situación política y económica, que a finales de ese periodo de liberalismo radical subrayaba la necesidad

Epifanio Julián Garay Caicedo
(1849-1903)
Narciso Garay Jiménez

ca. 1875
(reg. 5435)

Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Ángela Gómez Cely



de crear un ente de formación artística bajo el modelo de una academia. Sin embargo, este proyecto —que pudo haber sido acogido de manera inmediata para así justificar el espíritu de la pretendida Atenas neogranadina— no prosperó sino una década más tarde como lo veremos más adelante.

Por otro lado, lo que fue determinante en ese momento es que Rafael Pombo tenía un candidato para dirigir una escuela de pintura, que era el mismo Felipe Santiago Gutiérrez. Por ello, lo invitó a viajar a Bogotá, donde el poeta lo acogió en su propia casa y lo fue presentando a su círculo de amigos, artistas e intelectuales, así como a los grupos sociales de alto poder económico, quienes comenzaron a solicitar los servicios del talentoso extranjero y con los que comenzó a hacerse un nombre en el ámbito y desarrollo del arte colombiano a finales del siglo XIX (Medina 2014, 87-89).

Una Atenas sin academia

El proyecto de creación de una academia de bellas artes en Colombia fue una aspiración de los artistas e interesados en el progreso del Nuevo Reino de Granada —antiguo nombre del territorio colombiano en tiempos coloniales— desde 1801¹. Este deseo continuó latente durante el periodo de independencia e interesó siempre a pintores e intelectuales de las primeras generaciones de la nueva nación colombiana fundada en 1821 (Pombo 1875, 28-39).

La primera acción concreta se remonta al 9 de octubre de 1846 con la fundación de la Sociedad de Dibujo y Pintura (1846-1849) (Giraldo Jaramillo 1954, 215-216). Esta sociedad contó con la participación de un grupo de artistas que aprendieron en talleres establecidos en la época colonial, en el Taller de pintores (1784-1816) y en la Escuela Gratuita de Dibujo (1798-1816) de la Real Expedición Botánica (1783-1816), en la Escuela de Dibujo y Grabado de la Casa de Moneda (1837- Ca.1845), o que se formaron de manera autodidacta (Gaona *et al.* 2011, 14-23)².

El propósito de esta sociedad era

fundar una Academia de Dibujo y Pintura, para perfeccionarse estudiando teórica y prácticamente este ramo, y de la cual dependan más tarde escuelas en donde se enseñe este interesante y necesario arte para todas las clases de la sociedad, propagando, al mismo tiempo, el gusto por todas las demás artes que tengan conexión con él. («Acta de Fundación» 1848, 2)

Sin embargo, esta institución distaba todavía de un modelo académico claro, ya que al hecho de dibujar a partir de copias, o de pintar según las técnicas transmitidas de generación en generación, faltaba sumar un sistema de autoridades que debía incluir la labor teórica y crítica sobre el arte, lo mismo que certámenes e instituciones reguladoras del ejercicio profesional de la pintura. A la labor de la academia se debía sumar también el quehacer de la escuela que servía de unidad pedagógica a través del saber y la experiencia transmitidos a los estudiantes (Huertas Sánchez 2014, 25).

Volviendo a la Sociedad de Dibujo y Pintura, sabemos que se realizaron tres exposiciones entre 1847 y 1848 (Sánchez Cabra 1987, 26-28; Medina 2014, 57-61), en las que participaron pintores tanto hombres como mujeres y en cuyas obras predominaban el paisaje, el retrato civil, los temas míticos, religiosos y los retratos de los héroes de la patria («El 20 de julio» 1847).

Una vez Pombo y Gutiérrez se encontraron en Bogotá en 1873, se hizo patente la necesidad de fundar una academia artística, representada principalmente en la creación de una escuela de pintura para formar a artistas y aficionados, dado que la Sociedad de Dibujo y Pintura había

tenido una corta vida (Fajardo de Rueda 2004, 29-30; Acosta Luna 2009, 71) que no sobrepasó los dos años y medio.

Entre tanto, el gobierno liberal radical que había tomado fuerza en el país desde 1863 con la Constitución de Rionegro, se estaba diluyendo entre las pugnas de las clases políticas de los estados federados de la Unión de los Estados Colombianos (Molina 1988, 120-125; Tirado Mejía 2001, 44-53; Cruz Rodríguez 2010, 74-77). El fin definitivo de dicho modelo político se anunció después de 1876 con la guerra civil provocada por los conservadores hostiles a la secularización de la educación (Posada Carbó 2012, 67-70), escenario donde tampoco tuvo cabida la posibilidad de creación de un espacio para las artes.

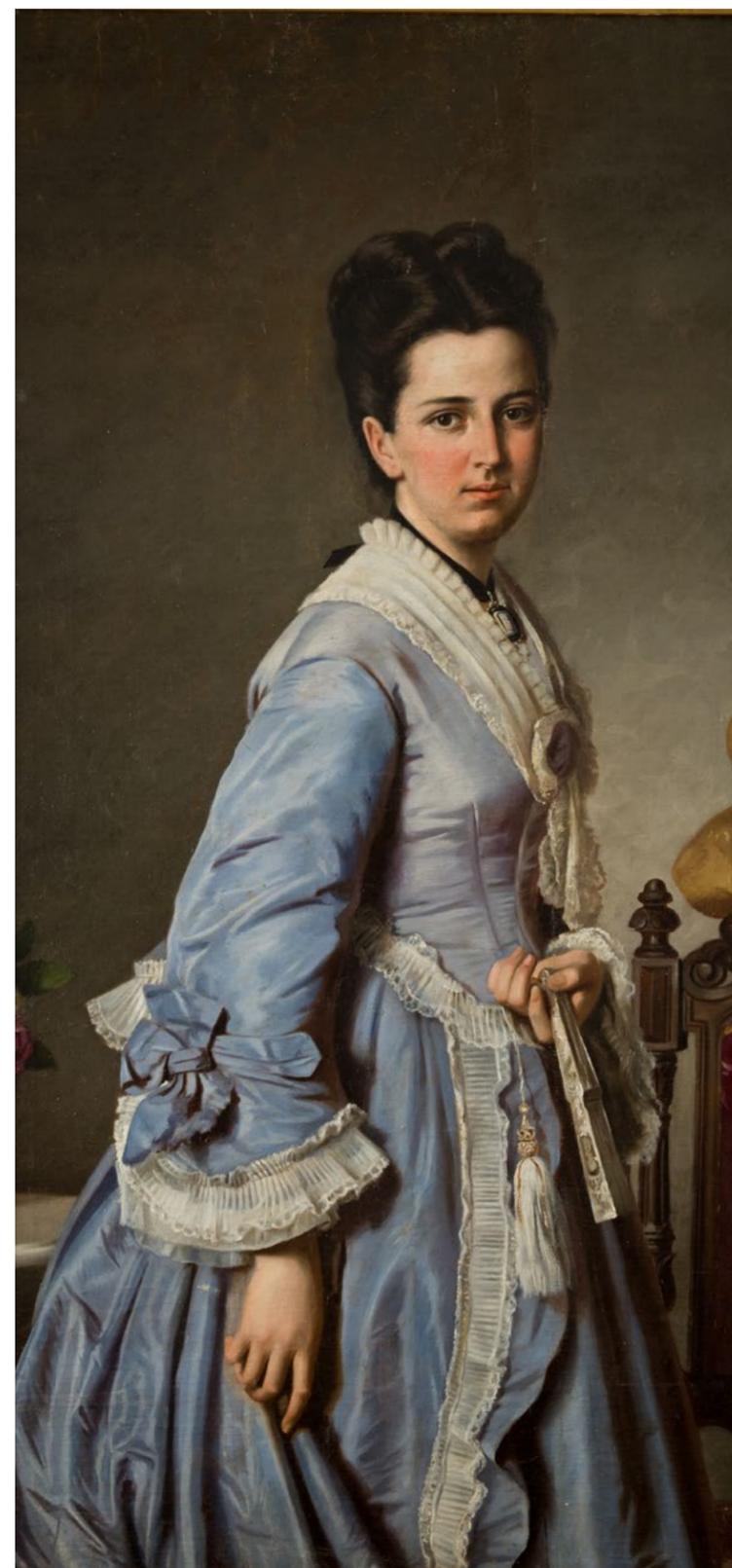
Posteriormente, con el primer gobierno del entonces liberal independiente Núñez, comenzaron a gestarse los aires de la Regeneración, proyecto político que buscaba establecer un ideal de nación unificado a través de la lengua castellana, la religión católica y una paradójica diversidad étnica de los territorios de la Unión (Londoño Vélez 1986, 62-63; Palacios 1995, 47-50).

Teniendo en cuenta el contexto anterior, resulta importante destacar la labor de Pombo como gestor del proyecto de fundación de la academia —que llevaría el nombre del insigne pintor colonial neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711)— (Acosta Luna 2009, 71), el cual el mismo poeta redactó y sometió a aprobación por parte del Congreso a través del senador representante del estado soberano de Antioquia, el conservador Abraham García (1835-1897) (Pombo 1875, 18).

Este proyecto fue apoyado por un discurso preparado por el senador Sergio Arboleda (1822-1888) —primo hermano de Pombo— pronunciado el 29 de abril de 1873, y en el que se esgrimía el argumento de que «fomentar las bellas artes y en especial en naciones de nuestro temperamento e imaginación, es [por lo tanto] inspirar himnos guerreros a cuyos ecos cada ciudadano tiene que vencer o morir» (Arboleda 1873, 334)³.

El proyecto se transformó en la Ley 98 de 4 de junio de 1873, en la cual se contemplaba que una nación solo puede llamarse civilizada si cuenta con una institución que cultive las bellas artes como manera de fraternizar entre partidos políticos y consolidar una cultura de la paz, razón de más para aprobar la legislación que obligaría al Gobierno nacional a abrir espacio en su agenda para la materialización del sueño académico («Ley 98 de 1873, de 4 de junio, por la cual se crea la Academia “Vásquez”» 1873).

Gutiérrez se encontraba entonces con muy buen ánimo en Bogotá, dado que Pombo le había prometido la dirección de la nueva academia (Gutiérrez 1883, 563-564). Por su parte, el poeta alentó a la comunidad artística y



Felipe Santiago Gutiérrez
 (1824-1904) (atribuido)
**Sofía Arboleda
 Mosquera de Urdaneta**

ca. 1873
 (reg. 3166)
 Colección Museo Nacional de Colombia.
 Reproducción fotográfica por Samuel
 Monsalve Parra

Este retrato pintado por Gutiérrez nos hace pensar en el público femenino que frecuentó durante un tiempo la escuela que fundó el pintor mexicano con el propósito de enseñar el arte de la pintura a las jóvenes bogotanas, gesto que para Pombo era sinónimo de progreso nacional en el concierto civilizatorio que Europa y Estados Unidos empezaron a liderar desde inicios del siglo XIX. Sobre este retrato se escribió lo siguiente en el periódico *La América* n.º 178 del domingo 20 de abril de 1874: «Entre los cuadros que van a exhibirse [en la exposición de 1874] sobresale el retrato de la señora Sofía Arboleda de Urdaneta, de cuerpo entero y de la más difícil ejecución. Nuestros compatriotas podrán admirar el pincel del Velázquez Mejicano, y alguna de sus creaciones nos quedarán como grato recuerdo del generoso artista que ha consagrado su tiempo precioso a difundir gratuitamente sus conocimientos».

a los notables interesados en la fundación de la misma para que dieran la mejor acogida al pintor mexicano, espíritu que permitió que Gutiérrez simpatizara con los pintores José María Espinosa (1796-1883), José Manuel Groot (1800-1878) y Ramón Torres Méndez (1809-1885), quienes representaban en ese momento la autoridad artística nacional («La llegada de Gutiérrez» 1873, 482).

Sin embargo, las dificultades económicas del Gobierno central, debilitado por el federalismo a ultranza, no permitieron que los presidentes liberales Manuel Murillo Toro (1816-1880) y Santiago Pérez (1830-1900) se interesaran en forma alguna y lograran dar el apoyo económico necesario a este proyecto⁴.

A falta de Apeles, bueno es Gutiérrez

Dichas razones no detuvieron el ímpetu de Pombo y Gutiérrez por crear una escuela de pintura para que los pintores y aficionados lograran formarse, razón por la cual el mexicano fundó dos academias: la primera el 25 de noviembre de 1873, llamada «Gutiérrez», para la formación de los hombres, cuyo espacio de enseñanza tuvo lugar en la Casa Consistorial; y la segunda a mediados de enero de 1874, bajo la forma de una escuela de pintura para señoritas que funcionó en un salón cedido por la señora María del Rosario Suárez de Valenzuela (1825-1898) en su propia casa (*La América* 1874, 613)⁵.

Todo lo anterior parece darle forma al deseo de Saffray de propiciar espacios de formación artística para fomentar el talento y la habilidad de los habitantes de la capital colombiana.

Aun con todos estos logros, la inquietud de Pombo frente al proyecto oficial se agudizó, dado que el mismo se fue aplazando en su ejecución durante la primera visita de Gutiérrez. Por ello, el poeta movilizó su pluma para persuadir a aquellos pintores, fotógrafos e intelectuales que estaban interesados en la fundación de la academia a reunirse y crear la Junta de Fomento de las Bellas Artes, cuyo fin se describe de la siguiente manera:

los generosos y civilizadores fines de esta asociación, de carácter enteramente nacional e independiente de influencias nocivas de partido, la respetabilidad personal de sus miembros, y las garantías de eficacia y responsabilidad que ofrece su organización, hacen esperar que el Congreso Nacional le confíe la organización y manejo de la Academia de Bellas Artes decretada en 1873. («Junta de Fomento de las Bellas Artes» 1874, 681)

Esta nueva iniciativa de Pombo para volver a impulsar la creación de la academia fue apoyada por los artistas Espinosa, Groot y Torres Méndez; algunos personajes de la vida política nacional pertenecientes al Partido



Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)
José María Espinosa Prieto

ca. 1873
(reg. 2251)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por Ernesto Monsalve Pino



Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)
Ramón Torres Méndez

ca. 1873
(reg. 559)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por Óscar Monsalve Pino

Liberal como Manuel Ancízar (1812-1882), Salvador Camacho Roldán (1827-1900), José María Samper (1828-1888) y Eustorgio Salgar (1831-1885); el político conservador Carlos Martínez Silva (1847-1903); y periodistas, literatos y músicos como Alberto Urdaneta (1845-1887), Ángel Cuervo (1838-1896) y Diego Fallon (1834-1905), todos ellos unidos en franco espíritu filantrópico («Junta de Fomento de las Bellas Artes» 1874, 681).

Gutiérrez, todavía optimista, dedicó sus esfuerzos día y noche a la enseñanza de la pintura («Suelos» 1874, 641), cuyos frutos no se hicieron esperar gracias a la realización de una gran exposición que se inauguró el 17 de julio de 1874, en donde se presentaron cuatrocientas obras pertenecientes a más de sesenta estudiantes de ambos sexos, y entre las cuales había algunos de los retratos pintados por el mismo artista mexicano. Dentro de estos últimos se destacaron los realizados a los pintores veteranos Espinosa, Torres Méndez y Groot, artistas que también participaron con algunas obras en el certamen, al igual que otros

Felipe Santiago Gutiérrez
(1824-1904)

José Manuel Groot

1874

(reg. AP1830)

colección de arte del Banco de la
República. Reproducción fotográfica
por Banco de la República

El retrato del pintor y escritor costumbrista José Manuel Groot fue uno de los primeros realizados por Gutiérrez en su primera visita a Colombia. A propósito de las obras pintadas en este primer momento el mismo Groot manifestó admiración por la maestría del artista mexicano para dar expresión a las caras de sus modelos al afirmar que «parecen tomadas por sorpresa y en fotografía instantánea».



de la Unión de los Estados Colombianos, invitados por Pombo y Gutiérrez (Florencio 1874, 735).

Con todo y la movilización civil de algunos ciudadanos influyentes que exigían el cumplimiento de la Ley de 1873 a través de la Junta de Fomento de las Bellas Artes, el Gobierno prefirió concentrar su atención en mantener a raya las incesantes revoluciones que se daban al interior de cada estado soberano por el creciente inconformismo relacionado con la autonomía educativa frente a la injerencia de la Iglesia en las reformas y proyectos educativos estatales (Cruz Rodríguez 2010, 83-86).

Luego de estos sucesos y desilusionado porque el proyecto oficial nunca se realizó, Gutiérrez decidió volver a su país en 1875, invitado por su amigo y coterráneo Felipe Sánchez Solís (1816-1882) a pintar el cuadro

de la *Despedida del joven indio* (1875) (Garrido et al. 2013, 56, 96 y 99). En ausencia de Gutiérrez, Pombo, bastante molesto por la inoperancia del Gobierno, decidió registrar los hechos de lo ocurrido durante la estancia del pintor mexicano en Bogotá, responsabilizando directamente a los presidentes radicales Murillo Toro y Pérez de haber considerado la fundación de la Academia Vásquez una frivolidad y un proyecto poco viable, dado que no valía la pena formar pintores para que se murieran de hambre ante la falta de recursos del pueblo colombiano (Pombo 1875, 18-19).

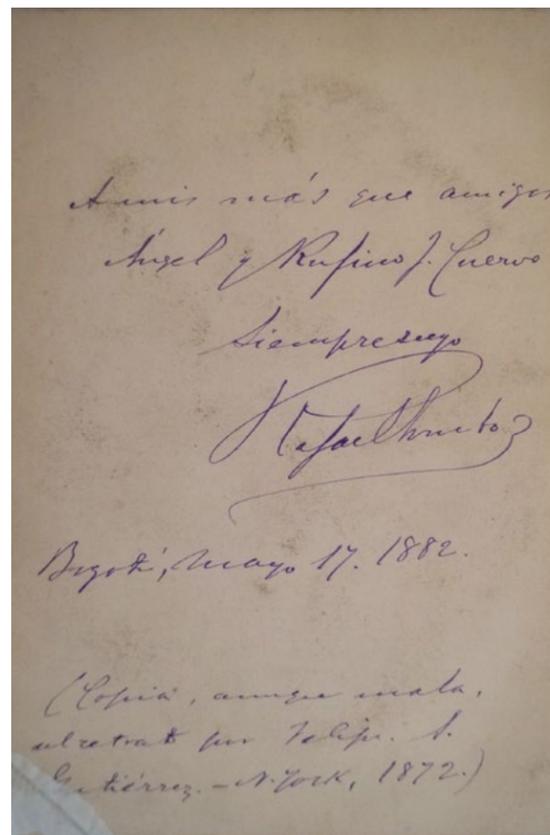
Entre tanto, el presidente de la Unión, Murillo Toro, todavía se encontraba entregado al impulso del progreso nacional desde su segunda posesión ocurrida el primero de abril de 1872. En su discurso corroboró este espíritu de modernidad, pero en donde aparentemente las artes no tenían cabida, al afirmar lo siguiente:

La federación es poco menos que imposible entre sociedades apartadas, sin vínculos industriales, sin intereses realmente comunes; mientras que el telégrafo y los ferrocarriles, los canales, la navegación por vapor, unen, asimilan, hermanan, despiertan afectos, funden en un solo tipo o molde las ideas y las costumbres, dan unidad y revelan solidaridad de intereses de un modo tan poderoso que, por sí solos, hacen brotar la federación más firme y más íntima de lo que puede hacerlo ningún pacto político. Los telégrafos y los ferrocarriles son, por una parte, en la presente edad del mundo, los símbolos de la civilización y grandeza de los pueblos. (Murillo Toro 1872, 310)

Por su parte, Pombo escribió en su *Libro de memoranda de todas clases* (1875)⁶ que, muy al contrario de lo que pensaban los presidentes radicales frente a la economía del país, sí valía la pena fundar una academia, ya que serían los propios pintores nacionales los que se ocuparían de satisfacer los encargos de las élites gobernantes a propósito de retratos y pinturas que no necesitarían ser encargados en el extranjero, lo cual resultaría más provechoso y, por ende, identificaría al país con un modelo civilizatorio y educado (Pombo 1875, 19-21).

Es importante mencionar que, con la primera presencia de Gutiérrez en Bogotá, sí se sentaron las bases prácticas de un sistema académico y además la necesidad de los pintores de formarse en academias extranjeras para nutrir su mirada y afinar su pincel al observar las obras de los grandes maestros y aprender técnicas que emularan la representación de la naturaleza⁷.

Por lo anterior, uno de los primeros discípulos de la Academia Gutiérrez, Julián Rubiano (Ca. 1855-1925), viajó con el pintor mexicano a su país de origen en 1875 para formarse, con el apoyo del mismo Gutiérrez, en la Academia de San Carlos (Giraldo Jaramillo 1980, 179). A su regreso a Colombia en 1877, fundó su taller y promocionó su formación a través de diarios locales, como se puede apreciar en el periódico *El Zipa* (1877):



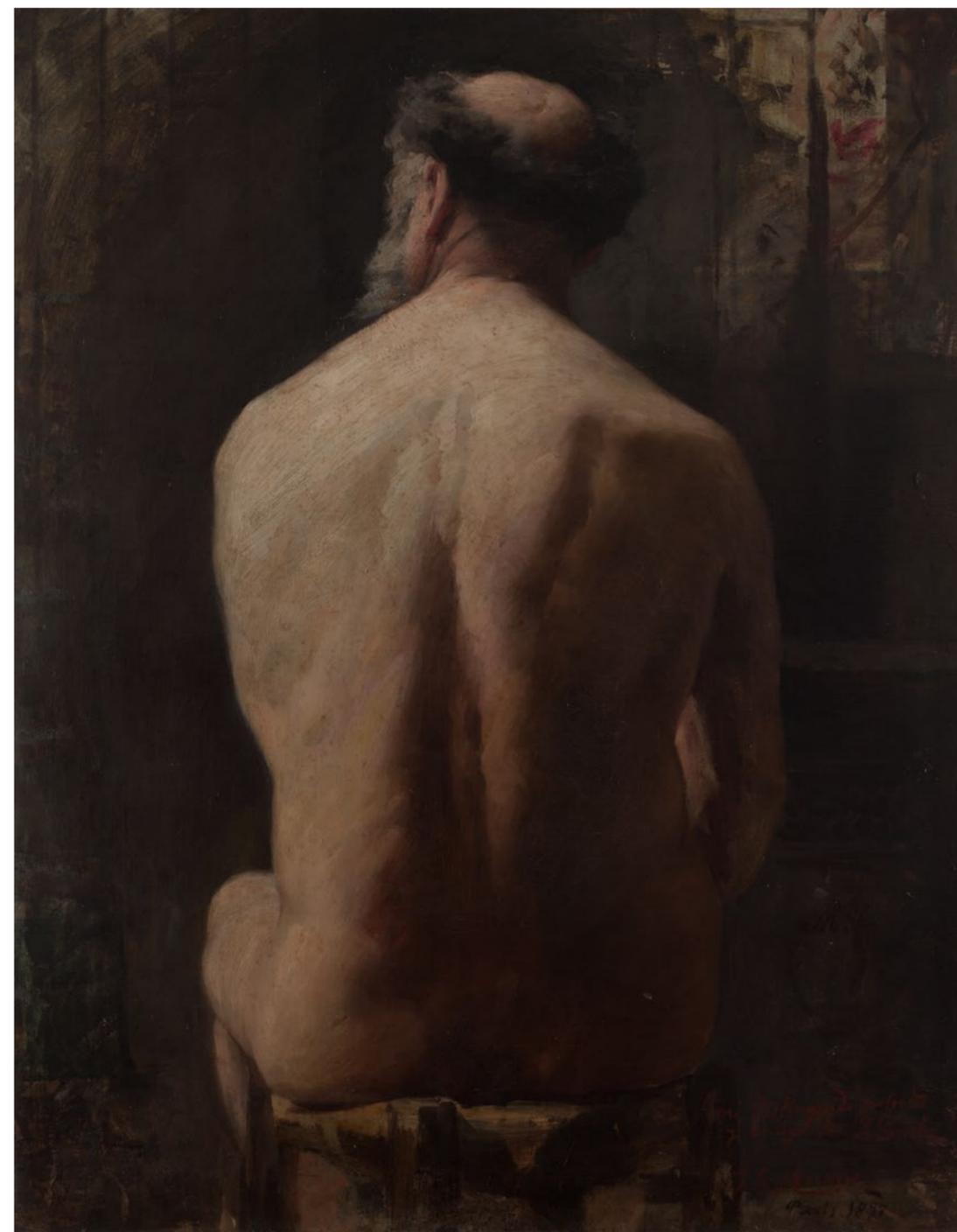
Autor desconocido
Rafael Pombo
[anverso y reverso]

17.5.1882

(reg. en proceso)

Colección Instituto Caro y Cuervo-Biblioteca Rivas Sacconi. Reproducción fotográfica por Alejandra Padilla, 2017

Pombo mantuvo correspondencia con los hermanos Ángel Augusto (1838-1896) y Rufino José Cuervo Urisarri (1844-1911), quienes habían decidido radicarse en París. En una de esas cartas les envió, junto con la misiva, una tarjeta de visita que reproduce el retrato que Gutiérrez le había pintado en Nueva York diez años atrás. Transcribimos a continuación el texto escrito al reverso de la tarjeta: «A mis más que amigos / Ángel y Rufino Cuervo / Siempre suyo / Rafael Pombo / Bogotá, mayo 17-1882. / (Copia, aunque mala / del retrato por Felipe S. / Gutiérrez. - N. York, 1872)».



Salvador Moreno Paz (1874-1953)

Espalda

1.1897

(reg. 2100)

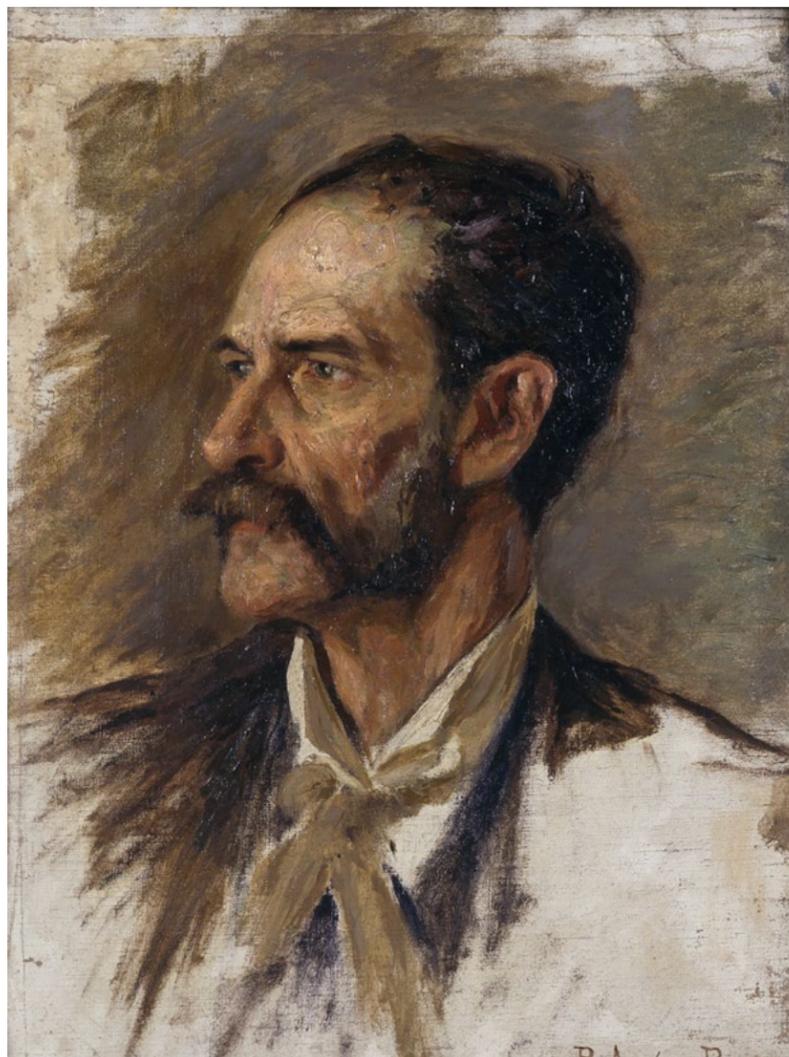
Colección Museo Nacional de Colombia.
 Reproducción fotográfica por Ernesto Monsalve Pino

Ricardo Acevedo Bernal
 (1867-1930)

Pantaleón Mendoza

ca. 1905
 (reg. 2125)

Colección Museo Nacional de
 Colombia. Reproducción fotográfica
 por Juan Camilo Segura Escobar



Excitamos a los artistas y a todos los aficionados a la pintura a conservar por medio de esta preciosa arte las imágenes de los seres que aman y a visitar la oficina de nuestro compatriota el señor Julián Rubiano Chavez, discípulo del señor Felipe S. Gutiérrez, y que acaba de regresar de México después de completar sus estudios en la Academia de aquella metrópoli de las artes americanas. Muchos han admirado el retrato del señor Presidente [Aquileo] Parra, que adorna hoy la casa de Gobierno y otros trabajos y estudios de un estilo vigoroso desconocido entre nosotros antes de la venida de Gutiérrez. («Noticias y variedades» 1877, 28)

A falta todavía de un espacio para la enseñanza de la pintura como lo deseaba Pombo, la práctica del pintor que viaja a los lugares del arte académico con el objeto de formar su mirada y pincel continuó también con otro discípulo de Gutiérrez, Pantaleón Mendoza (1855-1911),



Julio Racines Bernal
 (1848-1913) (atribuido)

Alberto Urdaneta

ca. 1880
 (reg. 3870)

Colección Museo Nacional de Colombia.
 Reproducción fotográfica por
 Samuel Monsalve Parra

quien viajó a España como adjunto a la legación diplomática colombiana en 1883 y allí completó sus estudios al copiar obras de los grandes maestros españoles, principalmente las de Diego Velázquez (1599-1660) en el Museo del Prado de Madrid (Giraldo Jaramillo 1980, 179).

A su regreso, Mendoza expuso sus copias (Urdaneta 1886, 68) en la Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes, realizada entre el 4 de diciembre de 1886 y el 20 de febrero de 1887. Dicha muestra fue organizada por el pintor y rector de la recién fundada Escuela de Bellas Artes, Alberto Urdaneta, quien en su momento firmó el acta de creación de la Junta de Fomento de las Bellas Artes y se formó como artista en Europa



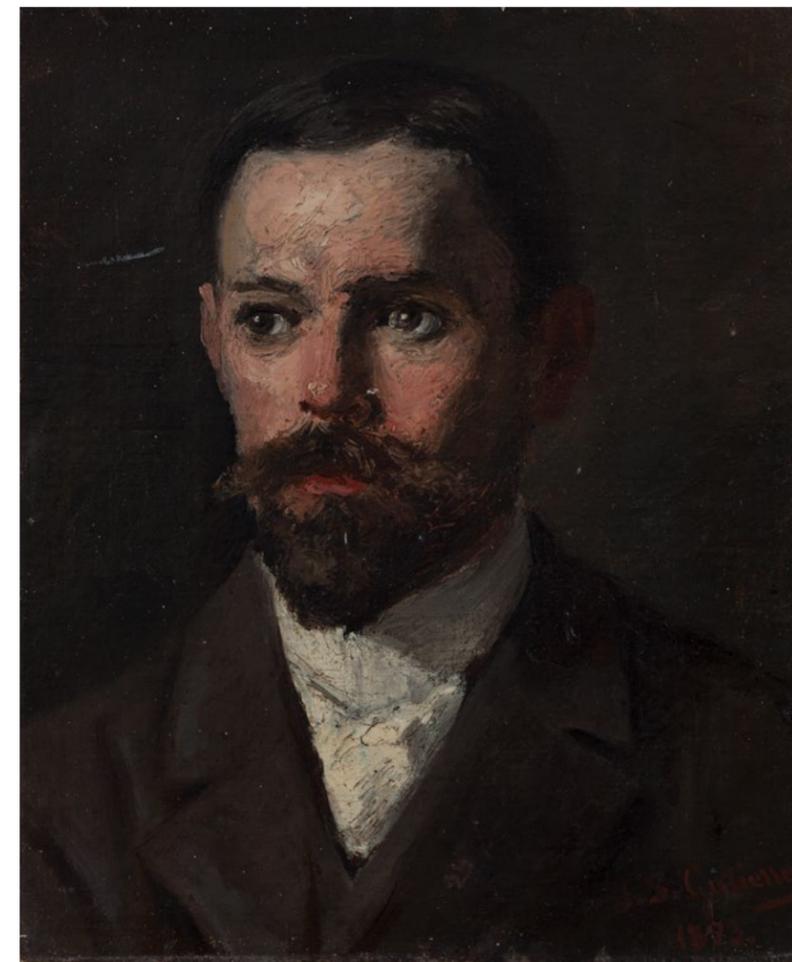
Pantaleón Mendoza (1855-1911)
Catalina Mendoza Sandino

ca. 1880
(reg. 2110)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Juan Camilo Segura Escobar

Felipe Santiago Gutiérrez
(1824-1904)

Pedro Carlos Manrique

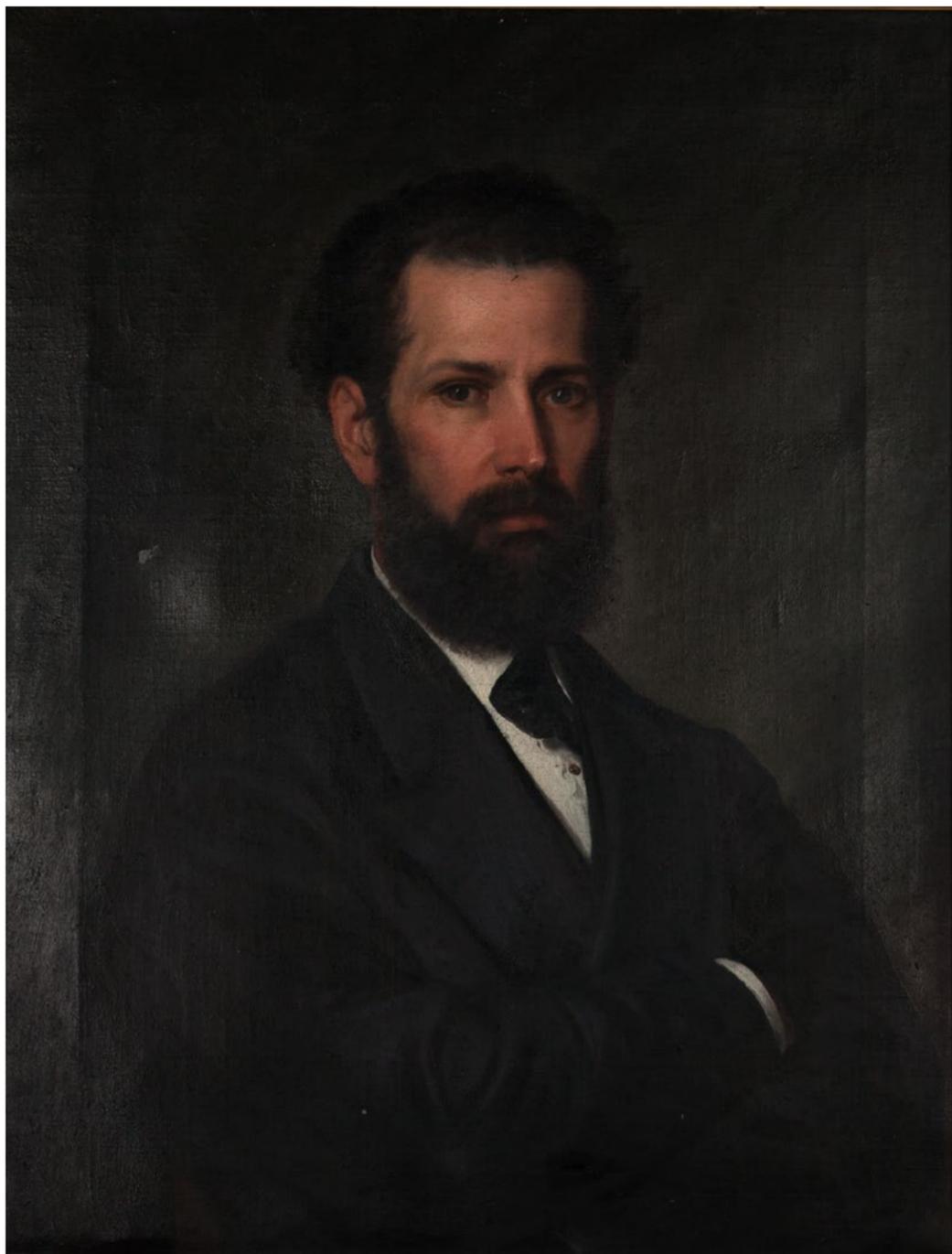
1893
(reg. 7653)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Ernesto Monsalve Pino



entre 1865 y 1868, antes del primer viaje de Gutiérrez a Colombia (Moreno de Ángel 1972, 21-23; González Aranda y Uribe Hanabergh 2013, 297).

Gutiérrez decidió regresar por segunda vez a Colombia al culminar un viaje que inició en 1879 por el hemisferio sur (Garrido *et al.* 2013, 64). Al llegar a Bogotá, fue recibido por sus antiguas amistades con la grata sorpresa de que el proyecto de creación de la academia artística había revivido con el cambio de Gobierno, que a la sazón era liberal independiente (Cruz Rodríguez 2010, 87).

En este nuevo periodo político, el presidente Núñez se mostró favorable a las pasadas peticiones de Pombo, y a través del Decreto 65 de 28 de enero de 1881 ordenó crear la Academia Vásquez que reuniría las escuelas de Dibujo, Pintura, Escultura, Música y Arquitectura. La estructuración de la Academia inició con la fundación de la Escuela de Pintura, la cual se llamó «Escuela Gutiérrez» en honor al pintor mexicano que tanto aportó a la



Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)

José María Samper

ca. 1880
 (reg. P00581)
 Colección Instituto Caro y Cuervo-Museo de Yerbabuena.
 Reproducción fotográfica por Angélica Caballero, 2016

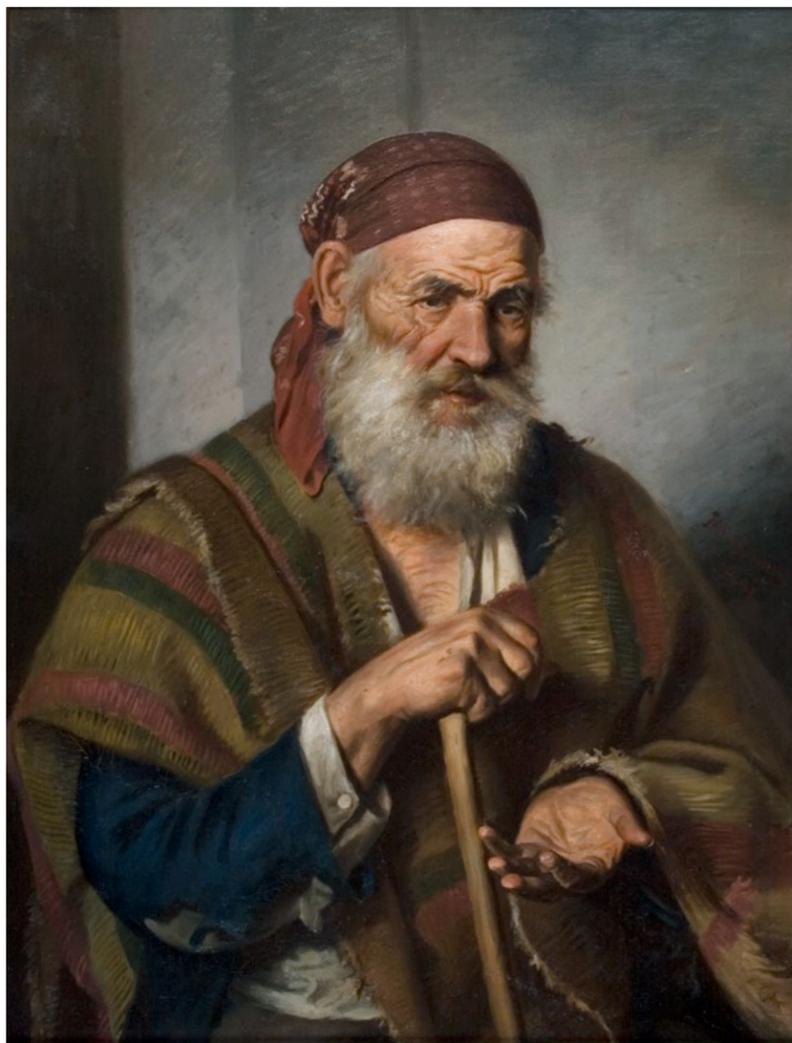
causa de Pombo, convertida ahora en causa nacional («Decreto 65 de 1881, de 28 de enero, por el cual se manda establecer en Bogotá, la escuela n.º 1 de la “Academia Vásquez”» 1881).

Casi un mes antes de volver a México, Gutiérrez encargó a Pombo, Torres Méndez, Urdaneta y al secretario de Instrucción Pública, Ricardo Becerra, la organización de un concurso de méritos para escoger al subdirector de la «Escuela Gutiérrez» de Pintura adscrita a la Academia Vásquez (Pombo 1881, 119-120). En dicho certamen los pintores Epifanio Garay Caicedo (1849-1903) y Pantaleón Mendoza obtuvieron las mismas calificaciones, de manera que para el periodo de dirección de la Escuela que iniciaba el primero de abril de 1882 y terminaba en la misma fecha del año siguiente, el jurado decidió encargar a Garay por los primeros seis meses y posteriormente a Mendoza por los seis restantes (Pombo 1881, 119-120).

Más adelante, el presidente de la Unión, Francisco Javier Zaldúa (1811-1882), sancionó la Ley 67 de 11 de septiembre de 1882 que estableció en Bogotá un instituto de bellas artes para reunir cuatro de las cinco escuelas definidas por la anterior legislación de 1881 («Ley 67 de 1882, de 11 de septiembre, por la cual se establece en la capital de la República un “instituto de Bellas Artes”» 1882).

A partir de allí, la Academia siguió siendo un tema de debate político en el Congreso que se puede rastrear desde la Ley 23 de primero de agosto de 1884 que incorporaba la Escuela de Bellas Artes, fundada oficialmente el 20 de julio de 1886, a la Universidad Nacional, hasta la Ley 33 de 27 de febrero de 1888 que ordenaba la compra de objetos de arte pertenecientes al taller del pintor Urdaneta —fallecido en 1887—. En esta última además se autorizaba al Gobierno a comprar la pinacoteca de Pombo y objetos destinados a la enseñanza artística que también poseía el poeta («Ley 23 de 1884, de 1 de agosto, por la cual la Escuela de Bellas Artes se anexa a la Universidad Nacional de Colombia» 1884; y «Ley 33 de 1888, de 27 de febrero, por la cual se autoriza al Gobierno para que compre varios objetos de arte» 1888)⁸.

En el tercer y último viaje de Gutiérrez a Colombia, la academia que había fundado con su nombre todavía seguía funcionando en paralelo con la Escuela de Bellas Artes, la cual ya estaba respaldada plenamente por el Gobierno ahora conservador, hecho que pudo haber complacido al pintor mexicano. Esta coincidencia permitió que estudiantes de diferentes provincias del país se formaran en las dos escuelas de pintura, cultivando el retrato en la primera y temas como el paisaje y el desnudo en la segunda, razón por la cual podemos afirmar que Gutiérrez dejó una influencia notable en algunos pintores que adoptaron su vigorosidad, colorismo



Felipe Santiago Gutiérrez
(1824-1904)

Mendigo

1891
(reg. 2250)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Ernesto Monsalve Pino

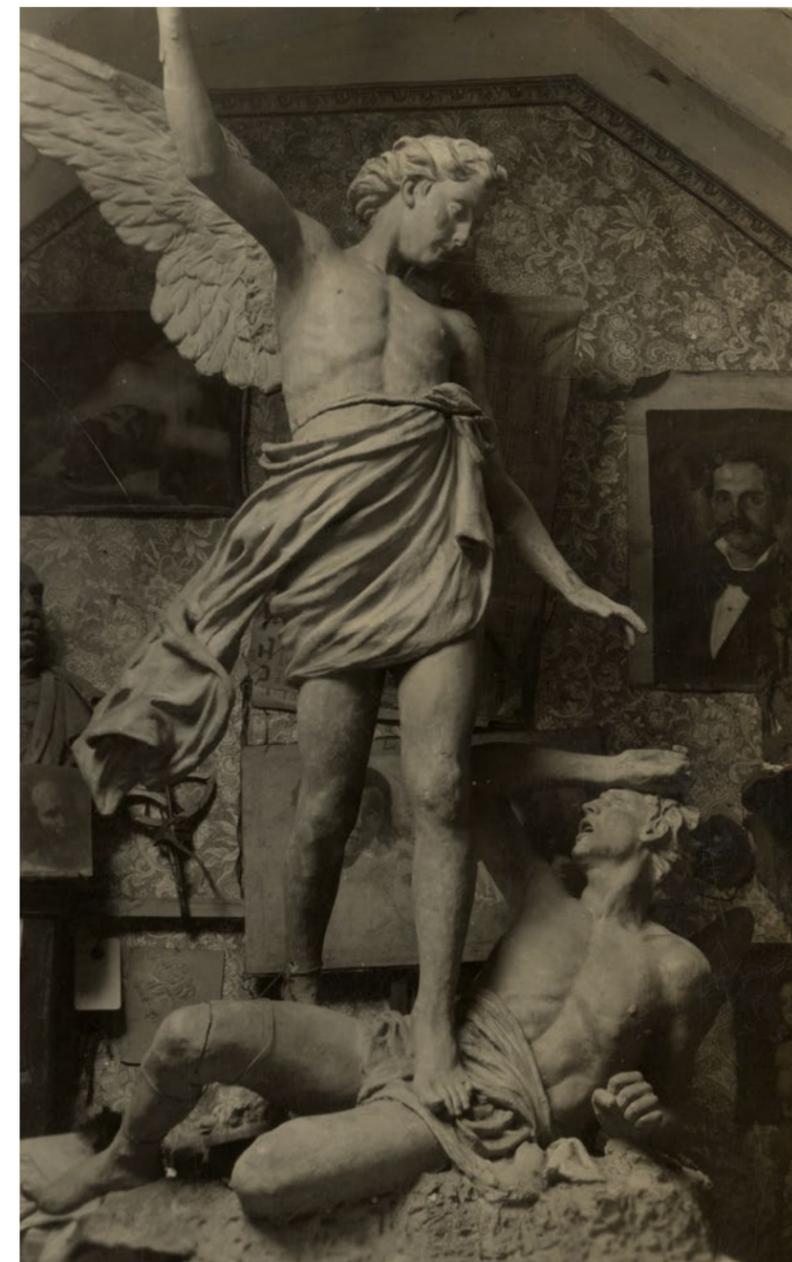
y rapidez en la composición de sus cuadros (González Aranda y Uribe Hanabergh 2013, 310-312)⁹. En este último periodo Gutiérrez pintó una tercera versión de la *Cazadora de los Andes*, varios retratos de legisladores colombianos con Santander a la cabeza y el *Mendigo*, obra que resume las lecciones que impartió a sus discípulos en Bogotá.

Entre estos pintores destacamos a Eugenio Montoya (h. 1860-1922), quien hacia finales de siglo se dedicó a pintar escenas mitológicas, alegóricas y retratos para las élites (Giraldo Jaramillo 1980, 179-180); Federico Rodríguez (1871-1941), que siguió los pasos de su maestro, al punto que viajó a México en 1894 para formarse en la Academia de San Carlos y allí realizó en 1903 un retrato del presidente mexicano Porfirio Díaz (1830-1915) (Acosta 2017, 189-190)¹⁰, hoy parte de la colección de pintura del Museo Soumaya; Salvador Moreno (ca. 1874-1953), que se formó en la

Autor desconocido
**Proyecto para la
escultura El ángel
caído en el álbum con
fotografías de las obras
de Dionisio Cortés Mesa**

1904
(reg. 748)
Colección Museo del Siglo XIX-
Fondo Cultural Cafetero.
Reproducción fotográfica por
Samuel Monsalve Parra

Nótese el fragmento de la *Cazadora de los Andes* colgado sobre el lado superior izquierdo del muro ubicado detrás de la escultura de Cortés, lo mismo que el retrato del escritor costumbrista José David Guarín (1830-1890), pintado también por Gutiérrez y que actualmente forma parte de la colección pictórica del Banco de la República de Colombia.



academia mexicana y en la Julian de París¹¹; y, por último, Dionisio Cortés (1863-1934), pintor y escultor que cultivó el costumbrismo académico de su maestro Gutiérrez (Gutiérrez 1893-1934, xv; Martínez Carreño, Roda y Monsalve 1982, 6) y albergó en su taller algunas de las obras que distinguieron al artista mexicano durante sus diferentes estancias en el país (Garrido y González 1994, 10-11), como por ejemplo *La corroasca* (1875), *Indias disputándose una tortilla* (ca. 1877) y un fragmento del



Pedro Carlos Manrique Convers (1860-1927)
Federico Rodríguez en la Escuela de Bellas Artes

fotograbado tomado de la Revista Ilustrada n.º 12 del 27 de abril de 1899, p. 180.
 Reproducción fotográfica por Samuel León Iglesias



Felipe Santiago Gutiérrez
 (1824-1904)

La corrosca

1875
 (reg. AP1126)
 Colección de arte del Banco de la
 República. Reproducción fotográfica por
 Banco de la República

célebre desnudo *Cazadora de los Andes* pintado en 1874 por inspiración en un poema de Pombo sobre la mujer y la tierra (Robledo 2005, 234-235).

Un legado truncado

Con la creación de la Academia se buscó, ante todo, conjurar la aparente informalidad del taller gremial colonial y su trabajo artesanal frente a la labor del artista profesional (Huertas Sánchez 2014, 26-33). Sin embargo, no deja de ser paradójico que la figura destacada en el proyecto académico de Pombo haya sido el más famoso pintor de la Colonia, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, hecho que demuestra que dicha nominación sugerida por el poeta buscó enmarcar a la institución académica bajo parámetros fuertemente relacionados con la cultura hispanófila, es decir, bajo un claro principio regenerador (Herrera Soto 1982, xx).

Otro elemento a considerar aquí es el hecho de haber adoptado el nombre de un pintor destacado de la Colonia para reunir todas las escuelas de

expresiones artísticas que habían surgido de manera independiente y por iniciativa de varias personas, tanto nacionales como extranjeras, interesadas en el fomento de las artes y el progreso material del país, lo cual justificaba la figura de Vásquez para establecer el vínculo, en este caso artístico, con la tradición española que representaba globalmente la unión con Occidente y con ese sueño de progreso sugerido por Reclus y tan deseado por Pombo.

Por otra parte, la labor de Gutiérrez trajo la visión pictórica de la academia francesa por medio de la pintura de temas clásicos trabajados por pintores como Jacques-Louis David (1748-1825) (Rodríguez Rangel 2009, 65-66) y, además, rescató el valor del desnudo como tema artístico y expresión de buen gusto (Bejarano de Díaz 1978, 10-11), vinculado con los aires de civilización y progreso que se habían perseguido a lo largo del siglo XIX y que una Atenas colombiana merecería reflejar (Martínez 2001, 531-548).

Con respecto a la Academia Vásquez, llamada luego Escuela de Bellas Artes, Pantaleón Mendoza dio continuidad a las enseñanzas establecidas para la escuela de pintura por el mismo Gutiérrez (Serrano 1986, 23). Sin embargo, la enfermedad mental de Mendoza le impidió seguir al frente de dicha escuela desde 1888 hasta su muerte¹², y la dirección fue asumida por un sacerdote jesuita, el pintor Santiago Páramo (1841-1915), desde 1889 hasta 1891 (Fajardo de Rueda 1986, 6). Finalmente, la Cátedra de Pintura estuvo a cargo de Garay desde 1893, decisión respaldada por su formación en la Académie Julian de París entre 1883 y 1887 gracias a una beca estatal (Bejarano de Díaz 1978, 32; González Aranda y Uribe Hanabergh 2013, 302-309).

El fin de siglo quedó enmarcado para la historia colombiana por dos momentos: el primero, la realización de la gran Exposición Nacional de Bellas Artes y Música en julio de 1899 (Araújo de Vallejo y Barney Cabrera 1977, 10), que materializó la intención y los esfuerzos realizados por Pombo y Gutiérrez veintiséis años atrás; y, el segundo, una guerra civil iniciada el 17 de octubre del mismo año que enfrentaba nuevamente a los partidos políticos tradicionales y «duraría mil días y costaría cien mil muertos» (Jaramillo 2000, 10). La centuria culminó entonces con una pugna entre atenienses y espartanos que lucharon a muerte en su propio territorio, dejando no solo a la Atenas sino al país entero en una completa ruina.

Notas

1 En su *Libro de memoranda de todas clases* (1875), Pombo revisó los antecedentes de la fundación de una academia de bellas artes en Colombia, los cuales encontró en el periódico *El Correo Curioso, Erudito, Económico y Mercantil* (1801); véase Pombo 1875, 28-37. Hemos encontrado recientemente varias referencias de artistas preacadémicos que muestran su deseo de fundar un establecimiento con la misión de profesionalizar

las bellas artes en Colombia. Entre ellos podemos destacar al pintor Manuel Doroteo Carvajal (1819-1872), quien en el prólogo a su tratado *Elementos de geometría aplicados al dibujo* (1859) mencionó lo siguiente: «Cabe muy bien deplorar la falta en el país de una Academia de Bellas Artes; debemos complacernos en decir que entre nosotros hay genio, y mucho genio artístico; mas con pesar observamos que, ya sea por falta de medios o de estímulos, o de verdadera aplicación e interés mutuo en adelantar, el tiempo trascurre y miserablemente se pierden en la nada infinidad de talentos, y tal vez vivirán en la indigencia granadinos que bien pudieran ser como otros tantos focos de brillo artístico». Por su parte, el pintor José María Espinosa (1796-1885) registró en sus *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba* (1810-1819) (1876) que durante el tiempo en el que realizó su primer retrato de Simón Bolívar, el general caraqueño le indicó que debía viajar a Italia con una legación colombiana para formarse allí con algún pintor afamado y volver para «poner su escuela». Lamentablemente Espinosa no pudo viajar dado que la conspiración contra la vida del Libertador impidió que se concretara dicha voluntad. Véase Espinosa 1971, 219-220.

- 2** Entre los pintores y pintoras que participaron en este proyecto artístico destacamos los siguientes: Narciso Garay Jiménez (1810-1877), quien además era ebanista y padre del pintor académico Epifanio Garay Caicedo; Simón José Cárdenas (1814-1861), quien fue vicepresidente de la Sociedad además de político y militar; Silveria Espinosa de Rendón (1815-1886), quien fue reconocida principalmente por sus poemas románticos; Luis García Hevia (1816-1887), presidente de la Sociedad y además uno de los pioneros de la fotografía en Colombia; Waldina Dávila de Ponce de León (1823-1900), reconocida poetisa; y Nemesia Arjona de Cárdenas (ca. 1830-ca. 1912), quien además era esposa de Simón José Cárdenas.
- 3** Agradecemos la generosidad de la profesora Olga Isabel Acosta y de su monitora de investigación María Isabel Téllez por compartir con nosotros los archivos del periódico *La América* referentes a Gutiérrez y Pombo en Bogotá.
- 4** Estos hechos no impidieron que el proyecto de ley para la creación de la academia siguiera siendo tema de debate durante el gobierno de estos dos presidentes, aun cuando no eran favorables a la ejecución de dicha ley. Paradójicamente, Pérez sancionó durante su gobierno un decreto que pretendía materializar la academia mediante la creación de un consejo directivo, la redacción de sus estatutos y la compra de materiales para la enseñanza de las diferentes escuelas artísticas; véase «Decreto 304 de 1874, de 8 de agosto, en ejecución de la Ley 98 de 1873, por la cual se crea la Academia "Vásquez"» 1874.
- 5** Para una aproximación a la labor de formación que realizó Gutiérrez en la escuela que fundó para mujeres pintoras véase Acosta 2017.
- 6** Un extracto de los eventos que Pombo registró en este manuscrito alrededor del proyecto de ley para la creación de la Academia Vásquez y los hechos de Gutiérrez en su primer viaje a Bogotá han sido transcritos por el investigador Mario Germán Romero en la introducción al *Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo* 2012, LXXXIX-XCIV.
- 7** Esta idea fue confirmada más de once años después por el político, periodista y crítico de arte Pedro Carlos Manrique (1860-1927) en su crítica a la Primera Exposición de Pintura organizada por Alberto Urdaneta en 1886. Al respecto, citamos a Manrique: «Gutiérrez fundó entre nosotros la Academia Vásquez, en la cual enseñó por algún tiempo los sanos principios del arte, contribuyendo de esta manera a combatir el método empleado en nuestras escuela y liceos para la enseñanza del dibujo. Perdía en ellos el estudiante tiempo precioso en la copia de estampas y grabados. Ejercicio estéril que no deja ningún resultado si no es el de amanerar al principiante». Véase Manrique 1886, 150.
- 8** En este punto, cabe anotar que la gran colección de libros, antigüedades y pinturas que poseía Urdaneta en su mansión no fue adquirida por el Gobierno al momento de la expedición de la Ley, de manera que dichos objetos empezaron a ser comprados por coleccionistas nacionales y extranjeros. Entrado el siglo XX, dichos objetos empezaron a llenar los acervos del Museo Nacional, el Museo Colonial, la Quinta de Bolívar, el Museo de la Independencia-Casa del Florero, el Museo "El Chicó" y el Seminario

Mayor de Bogotá por diferentes vías de adquisición (compra y donaciones), lo cual ha hecho difícil la identificación plena de los objetos que en un inicio hicieron parte de la colección de Urdaneta. Sin embargo, hoy en día se pueden identificar algunos objetos de esta colección gracias a dos documentos: *Guía de la Primera Exposición Anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, general Alberto Urdaneta* (1886) y un inventario descriptivo que realizó el ingeniero, dibujante, periodista y crítico de arte Lázaro María Girón (1859-1892), el cual llamó justamente *El Museo-Taller de Alberto Urdaneta: estudio descriptivo* (1888). En cuanto a la pinacoteca de Pombo, sabemos que se le compraron algunos cuadros en fecha posterior a la sanción de la Ley, de manera que algunos de ellos se encuentran actualmente en las colecciones del Museo Nacional y el Museo Colonial. De todas maneras, la tarea de identificación de las pinturas tanto de la colección de Urdaneta como de la de Pombo queda todavía por hacer en su totalidad. Véase Romero 2012, LXXXIX-XCIV.

- 9 Un énfasis en el retrato por parte de Gutiérrez contribuyó también a la valoración de este género entre las personalidades acomodadas de la sociedad bogotana, por lo cual el pintor mexicano fue muy solicitado para realizarlos durante las diferentes visitas que hizo al país. Véase Acosta 2017.
- 10 En nuestras posteriores investigaciones sobre los artistas que se formaron con Gutiérrez durante su último periplo a Colombia y que viajaron con él de regreso a México, es importante destacar la trayectoria de Federico Rodríguez cuya formación continuó en la Escuela Nacional de Bellas Artes mexicana (conocida antiguamente como Real Academia de San Carlos y Academia Imperial). De él sabemos que permaneció en ese país del norte durante veinticinco años en los cuales logró hacerse un nombre como pintor reconocido, gracias a lo cual hemos podido rastrear su labor artística en la prensa local mexicana y los archivos de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Véase Sánchez Arreola 1996; Campos 1996; Moyssín 1999; y «Una visita a un artista» 1898, 1.
- 11 Véase Sánchez Arreola 1996; Campos 1996; Moyssín 1999; y «Una visita a un artista» 1898, 1.
- 12 Por esta razón, la escuela de pintura estuvo temporalmente suspendida. Véase «Decreto 756 de 1888, de 5 de septiembre, por el cual se suspende transitoriamente la Sección de Pintura de la Escuela de Bellas Artes» 1888.

Bibliografía

Acosta Luna, Olga. 2009. «Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia». En *Diego, Frida y otros revolucionarios*, editado por Ángela Santamaría Delgado, 70-97. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes y Banco de México.

_____. 2017. «El "Velásquez mexicano": Felipe Santiago Gutiérrez en Colombia». En *Discursos de la piel. Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Museo Nacional de Arte.

Araújo de Vallejo, Emma y Eugenio Barney Cabrera. 1977. *Margarita Holguín y Caro (1875-1959)*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura.

Arboleda, Sergio. 1873. «Academia Vásquez». *La América*, n.º 84: 334.

Bejarano de Díaz, Bertha. 1978. *Garay*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura.

Campos, Rubén. *El bar: La vida literaria de México en 1900*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Cruz Rodríguez, Edwin. 2010. «La nación en Colombia del Radicalismo a la Regeneración (1863-1889): una interpretación política». *Pensamiento Jurídico* 28: 69-104.

Deas, Malcolm. 1993. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo.

Espinosa, José María. 1971. *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba (1810-1819)*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

Fajardo de Rueda, Marta. 1986. *Presencia de los maestros: 1886-1960*. Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.

_____. 2004. «Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes». En *La Universidad Nacional en el siglo XIX, documentos para su historia: Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Gaona Rico, Óscar Franklim, Paula Jimena Matiz López, Juan Ricardo Rey Márquez y Carolina Vanegas Carrasco. 2011. *Noticias iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Garrido, Esperanza y Beatriz González. 1994. «En Bogotá, identificadas dos obras de Felipe Santiago Gutiérrez». *Credencial Historia*, n.º 58: 8-11.

_____. Raúl Arturo Díaz Sánchez, Alfonso Sánchez Arteché y Héctor Serrano Barquín. 2013. *Felipe Santiago Gutiérrez, pasión y destino*. Toluca: Fondo Editorial Estado de México.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. 1954. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: ABC.

_____. 1980. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

González Aranda, Beatriz y Verónica Uribe Hanabergh. 2013. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Gutiérrez, Felipe S. 1883. *Viaje de Felipe S. Gutiérrez por México, los Estados Unidos, Europa y Sud-América*. Ciudad de México: Tipografía Literaria de Filomeno Mata.

_____. 1893-1934. «Certificado de la Academia Gutiérrez otorgado en Bogotá, Marzo 28 de 1893». En *Álbum de recortes con fotografías de las obras de Dionisio Cortés*. Bogotá.

Herrera Soto, Eduardo, ed. 1982. *Antología del pensamiento conservador en Colombia. Tomo I*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Huertas Sánchez, Miguel. 2014. *Del costumbrismo a la Academia: hacia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Jaramillo, Carlos Eduardo. 2000. «La última guerra del siglo XIX, la primera del XX». *Boletín Cultural y Bibliográfico* xxxvii, n.º 54: 10.

Kalmanovitz, Salomón. 2006. «La idea federal en Colombia durante el siglo XIX». En *El radicalismo colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Londoño Vélez, Santiago. 1986. *Colombia 1886 programa de un centenario de la constitución*. Bogotá: Banco de la República.

Manrique, Pedro Carlos. 1886. «Exposición de Pintura». *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 106: 150.

Martínez Carreño, Aída, Ana Roda y Margarita Monsalve. 1982. *Dionisio Cortés M.: Escultor (1863-1934)*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.

Martínez, Frédéric. 2001. *El nacionalismo cosmopolita: La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos.

Medina, Álvaro. 2014. *Procesos del arte en Colombia. Tomo I (1810-1930)*. Bogotá: Universidad de los Andes y Laguna.

Molina, Gerardo. 1988. *Las ideas liberales en Colombia. Tomo 1 (1849-1914)*. Bogotá: Tercer Mundo.

Moreno de Ángel, Pilar. 1972. *Alberto Urdaneta*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Moyssén, X. 1999. *La crítica de arte en México, 1896-1921, Estudios y documentos I (1896-1913), tomo I*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.

Murillo Toro, Manuel. 1872. «Recepción del ciudadano Presidente de la Unión». *Diario Oficial*, n.º 2503: 309-310.

Palacios, Marco. 1995. *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma.

Pombo, Rafael. 1874. «Exhibición y rifa de obras de Gutiérrez». *La América*, n.º 184: 735.

_____. 1875. *Libro de memoranda de todas clases* [manuscrito]. Bogotá: Academia Colombiana de la Lengua.

_____. 1881. «Decisión del concurso de pintura para la subdirección de la 'Escuela Gutiérrez'». *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia* 7: 119-120.

_____. s.f. «Apuntes autobiográficos». En *Rafael Pombo en Nueva York*, editado por Mario Germán Romero, xxiii-xxxix. Bogotá: Academia Colombiana de la Lengua.

Posada Carbo, Eduardo, dir. 2012. *Colombia. Tomo 2 (1830-1880): La construcción nacional*. Madrid: Fundación Mapfre y Santillana.

Reclus, Élisée. 1864. «La poésie et les poètes dans l'Amérique espagnole». *Revue des Deux Mondes*: 902-929.

Rincón, Carlos. 2014. *Iconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Robledo, Beatriz Helena. 2005. *Rafael Pombo: La vida de un poeta*. Bogotá: Ediciones B.

Rodríguez Rangel, Víctor. 2009. «Impresiones de un artista viajero y la Academia Vázquez de Santa Fe de Bogotá». En *Diego, Frida y otros revolucionarios*, editado por Ángela Santamaría Delgado, 62-69. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Museo Nacional de Arte e Instituto Nacional de Bellas Artes.

Rodríguez Torres, Álvaro. 1992. «Eliseo Reclus: geógrafo y anarquista». *Credencial Historia*, n.º 35: 8-10.

Romero, Mario Germán. 1983. *Rafael Pombo en Nueva York*. Bogotá: Academia Colombiana de la Lengua.

_____. 2012. *Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Saffray, Charles. 1948. *Viaje a Nueva Granada, Biblioteca Popular de la Cultura Colombiana*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

Samper, Miguel. 1898. *Escritos político-económicos. Volumen I*. Bogotá: Imprenta de Eduardo Espinosa Guzmán.

Sánchez Arreola, Flora. 1996. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Autónoma de México.

Sánchez Cabra, Efraín. 1987. *Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nueva Granada 1809-1885*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.

Santos Molano, Enrique. 2016. *Las grandes noticias colombianas*. Bogotá: Semana.

Serrano, Eduardo. 1986. *Cien años de arte colombiano: 1886-1986*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Sierra Mejía, Rubén, ed. 2006. *El radicalismo colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Tirado Mejía, Álvaro. 2001. *El Estado y la política en el siglo XIX*. Bogotá: El Áncora.

Urdaneta, Alberto. 1886. *Guía de la Primera Exposición de Bellas Artes*. Bogotá: Imprenta de Zalamea Hermanos.

Urdaneta, María Fernanda. 1992. *Alberto Urdaneta: vida y obra*. Bogotá: Banco de la República.

Velásquez Martínez del Campo, Roxana, Margarita Arnal Fernández, Sandra Benito Vélez, Rocío Guerrero Mondoño, María Dolores Hernández Franco, Francisco Icaza Landeros, Ariel López Aguilar y Alejandra Tapia Eguiarte. 2000. *Museo Nacional de San Carlos: Guía*. México: Artes de México.

Artículos sin mención de autor

«Acta de Fundación». 1848. *El Día*, n.º 529: 2-3.

«Ciudadano Presidente». 1883. En *Estados Unidos de Colombia: Memoria del Secretario de Instrucción Pública correspondiente al año de 1882*, 3-7.

«El 20 de julio». 1847. *El Duende*, n.º 65: 1-3.

«Junta de Fomento de las Bellas Artes». 1874. *La América*, n.º 171: 681.

«La Asamblea de Cundinamarca». 1874. *La América*, n.º 154: 613.

«La llegada de Gutiérrez». 1873. *La América*, n.º 121: 482.

«Noticias y variedades». 1877. *El Zipa*, n.º 3: 28.

«Suelos». 1874. *La América*, n.º 161: 641.

«Suelos». 1874. *La América*, n.º 178: 709-710.

«Una visita a un artista». 1898. *El Nacional*, n.º 228: 1

Decretos y leyes aludidos dentro del texto

«Decreto 304 de 1874, de 8 de agosto, en ejecución de la Ley 98 de 1873, por la cual se crea la Academia "Vásquez"». 1874. *Diario Oficial*, n.º 3234.

«Decreto 65 de 1881, de 28 de enero, por el cual se manda establecer en Bogotá, la escuela n.º 1 de la "Academia Vásquez"». 1881. *Diario Oficial*, n.º 4934-4935.

«Decreto 756 de 1888, de 5 de septiembre, por el cual se suspende transitoriamente la Sección de Pintura de la Escuela de Bellas Artes». 1888. *Diario Oficial*, n.º 7512.

«Ley 23 de 1884, de 1 de agosto, por la cual la Escuela de Bellas Artes se anexa a la Universidad Nacional de Colombia». 1884. *Diario Oficial*, n.º 6155.

«Ley 33 de 1888, de 27 de febrero, por la cual se autoriza al Gobierno para que compre varios objetos de arte». 1888. *Diario Oficial*, n.º 7309.

«Ley 67 de 1882, de 11 de septiembre, por la cual se establece en la capital de la República un "instituto de Bellas Artes"». 1882. *Diario Oficial*, n.º 5473.

«Ley 98 de 1873, de 4 de junio, por la cual se crea la Academia "Vásquez"». 1873. *Diario Oficial*, n.º 288.



***De rerum natura:* la obra de lo sagrado y la escritura de la historia**

Rayiv David Torres Sánchez

Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en Filosofía e Historia de la Universidad de los Andes. Actualmente se desempeña como investigador de la Curaduría de Etnografía del Museo Nacional de Colombia en convenio con el ICANH.

Resumen

¿Cómo traducir la condición irreductible del arte, los símbolos y lo sagrado a un discurso suficiente? ¿Cómo comparece lo real en la escritura de la historia? ¿Cómo ha conformado el discurso histórico lugares de pertenencia y olvido? Estos son algunos de los interrogantes que se formulan a lo largo de estas páginas a propósito de la exposición en el Museo Nacional de Colombia *Arte y naturaleza en la Edad Media. Obras del Museo de Cluny, París* (28 de abril-30 de julio de 2017). En la muestra pudo verse cómo las prácticas, la vida cotidiana, la alegoría, la religión y la política conforman un campo de representación social de lo medieval. Al respecto se interrogará de la mano del historiador y jesuita francés Michel de Certeau cómo la escritura de la historia perfora permanentemente sus contextos y sus huellas para poner en evidencia el extravío de una ausencia irrecuperable.

Palabras clave

Historiografía, representación, lenguaje, escritura, Michel de Certeau.

Cómo citar este artículo

Torres Sánchez, Rayiv David. 2018. «*De rerum natura: la obra de lo sagrado y la escritura de la historia*». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 14: páginas. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>.

En el marco de la exposición del Museo Nacional *Arte y naturaleza en la Edad Media. Obras del Museo de Cluny, París*, me pareció pertinente tratar algunos temas relativos a la religiosidad del mundo medieval. En ese escenario se llevó a cabo la charla «Los nombres divinos: la experiencia mística medieval» con el ánimo de examinar algunas dimensiones de la decisiva influencia que la religión y sus símbolos ejercieron sobre la vida social y el universo cultural europeo. En la exposición se evaluó la interacción entre la experiencia mística y la literatura occidental en el orden de unos lugares históricos específicos de enunciación y producción, por lo cual se decidió formular una serie de consideraciones acerca del oficio de la historia. Para ese propósito fue conveniente volver sobre la obra y el pensamiento del jesuita e historiador francés Michel de Certeau, a quien, después de algunos años dedicados al estudio de su pensamiento, he tenido como un autor crucial para poner a dialogar varias disciplinas que ayudan a examinar con distintos lentes la experiencia de lo sagrado con relación a la operación historiográfica.

En ese orden de ideas, las próximas páginas se dedicarán a considerar esa selección temática de la exposición del Museo de Cluny en el Museo Nacional, que puso de relieve la relación entre arte y naturaleza con miras a situar el carácter central y fuertemente religioso de la sociedad europea medieval. Por lo tanto, este artículo propone a lo largo de tres bloques una distribución temática similar al orden de la conferencia original. Esta división procura, en primer lugar, formular un conjunto de interrogantes temáticos acerca de las condiciones de posibilidad de la escritura de la historia con relación a la mística medieval y la modernidad temprana. En segundo lugar se tendrá en cuenta la configuración de una simbología religiosa propiamente medieval en el orden de la metáfora y la alegoría como sistemas retóricos medievales que comprometen un lugar histórico de la mirada. Y, por último, se verá la relación de la mística con los distintos recursos de la representación asociados a la literatura y la historia.

La operación historiográfica

A modo de premisa, el lector puede conceder que hay fronteras que de antemano resultan inaccesibles para un lenguaje suficiente, “positivo” y dado a la mano para comunicar las dimensiones más recónditas de la vida humana, máxime si se trata de la manera en que se experimenta lo sagrado; esa aporía trasluce, por analogía, el trasfondo que desde la Antigüedad griega implica pensar una agitada relación entre verdad y lenguaje, imagen y representación, ser y apariencia o, simplemente, hechos puros e interpretaciones. Para nuestro caso, lo sagrado y la escritura de la historia comparten una serie de contingencias que involucran buena parte de la paulatina configuración de los saberes que van desde la patrística medieval al siglo XIX. Esta relación se debe a que tanto en lo sagrado, o específicamente en la mística como en la historia, hay un



lenguaje que se juega en la escritura como una práctica de sentido. Como se verá más adelante, la escritura trasluce un sistema que involucra no solo unos lugares de pertenencia (la distinción entre lo mismo y lo otro), sino también una producción de sentido en el orden de un “saber universal” en la modernidad temprana. Por esta razón, estas variables organizan la genealogía de una economía de la verdad en Occidente cuya sistematización, podemos anticiparlo, tiene un origen decisivo a lo largo del siglo XVI y hunde sus raíces hasta nuestros días.

Esta “economía de la verdad”, si se quiere, y que sin duda compromete, entre otros campos, la historia del cuerpo, lo social y sus instituciones, según lo concluyeron por vías paralelas en la segunda mitad del siglo XX Michel Foucault y Michel de Certeau, atraviesa también de forma medular una colonización del saber mediante el discurso del poder. El discurso (“lo real escrito, lo real visual”) es, desde el siglo XVI, la nueva tierra donde se escribe y se instala el “querer occidental”, por lo cual, en el caso americano, por ejemplo, la escritura transforma el espacio del otro (el “salvaje”) en un campo de expansión para un sistema de producción. En los albores de la modernidad tardía, e incluso con un antecedente decisivo en la Edad Media, la empresa científica produce artefactos lingüísticos autónomos, es decir, lenguas y discursos propios que transforman cuerpos (alteridades y abyecciones) que se separan del terreno de la pertenencia, la identidad,

Pendones de la exposición *Arte y naturaleza en la Edad Media. Obras del Museo de Cluny, París* en la fachada del Museo Nacional de Colombia

2017
 Reproducción fotográfica por
 Sandra Vargas Jara



**Caballero con halcón
[medallón]**

ca. 1200-1210
Colección Museo de Cluny.
Reproducción fotográfica por Sandra
Vargas Jara

el dominio, la presencia y la similitud. En consecuencia, la escritura de la historia (la historia disciplinar) se inscribe en el campo de una historia "moderna de la escritura".

Así pues, interrogar la operación historiográfica define, para la eventual tarea de una "arqueología de lo ausente" como la de Michel de Certeau, abrir unos límites (disciplinares), unas series y unos saberes. Interrogar esa historia moderna de la escritura, la "historiografía", implica escrutar unos lugares de ausencia que testimonian una tensión entre oralidad y escritura, y unos espacios donde se manifiesta un "gran faltante", unos lugares soterrados, o alguien, un "muerto", un "infante", que "ya no habla" cuando es sepultado bajo el orden de la escritura.

El faltante, "aquel que acecha las ciudades que se construyen sin él", se revela e irrumpe para la operación histórica en escenarios imprevistos, insospechados, esto es, generalmente desde donde la voz se despide (*infans*). Adicionalmente, esos lugares, abyectos, periféricos, nos remiten a regiones silenciosas de donde ha estado ausente el subalterno, la brujería, el salvaje, la locura, el iletrado ilustrado, etc. «La razón científica está indisolublemente unida a la realidad que encuentra a su sombra y a su otro en el momento en que los excluye», esto es, de las técnicas de

«diferenciación entre las ciencias» (De Certeau 2003, 54). La escritura organiza lugares de pertenencia y lugares de ausencia, y es así como a partir del siglo XVI se consolida un «sistema» en la escritura occidental que reviste una «conquista» de la oralidad «salvaje», «primitiva», «tradicional» y «popular» (De Certeau 2003, 12) con el fin de capitalizar el conocimiento en un marco dominante de representación, aquel que organiza la correspondencia universal, como se ha dicho, entre las palabras y las cosas, clasificando, distinguiendo, estableciendo continuidades y permanencias. "Escribir el mundo" sobre una página en blanco, "describir" en el caso americano (la crónica-etnografía), por ejemplo, significó separar la oralidad de la escritura, observar y dibujar las plantas y los animales, escribir al otro (sin escritura y por ende "sin historia"), capitalizar el saber de las ciencias y conformar el orden de la episteme. La pregunta por el sujeto que formuló Michel de Certeau responde a la especialización (religiosa, legal, política, etc.) en el siglo XVI cuando la organización "etnográfica" de la escritura tuvo lugar con relación a la "oralidad" salvaje que constituye su otro:

El observador se separa de su mundo. Sufre una privación que lo aleja de las cosas, aunque en lo sucesivo goza con verlas. Esta relación aísla simultáneamente al sujeto, extranjero del mundo, y al objeto, hecho de cosas expuestas ante la mirada. Es la *Melancholía* de Dürero. Esta separación instituye al sujeto como goce de ver lo que no tiene, y más aún como deseo nacido de un desposeimiento. Este ojo del deseo hizo posible el *cogito* cartesiano. Enfrenta la diseminación indefinida de una 'extensión' que es el léxico sin fin de las cosas. (Vigarello 1997, 5)

Por su parte, es en la Edad Media, y la proliferación de los conventos, cuando aparece una pasión enciclopédica por cotejar, enumerar y articular todas las cosas dispersas, como si el sujeto respondiera a la pérdida del lugar que anteriormente tenía en el mundo con "la actividad de producir su representación libresca"¹. Es entonces cuando el cuerpo aparece como una obsesión. Debemos recordar que el *logos* cristiano se instaura a partir de la encarnación efectiva del Verbo, según el acápito del Evangelio de Juan: *Verbum caro factum est et habitavit in nobis*. El sepulcro "sin cuerpo" y el "sitio vacío" litúrgico ("este es mi cuerpo que no está") se encuentran luego con la experiencia de los místicos medievales que buscaron hacerse cargo de la producción de un cuerpo propio a falta de lo único, lo Uno.

Por analogía, podría decirse que la historia fabrica un cuerpo. El "muerto" en la operación historiográfica se pone en evidencia cuando ya no habla y es escrito; es la figura objetiva de un intercambio entre vivos. La historia sepulta y olvida, por eso lleva a cabo un duelo en el plano de un pasado irrestituible. El enunciado histórico se desplaza hacia una "remisión a un tercero ausente" que es su pasado. Este aparece en función de "una interlocución" que excede al discurso hacia lo "no dicho". La historia es el



**Cordero de Dios [uno de
 dos paneles de vitral]**

Primera mitad del siglo XVI
 Colección Museo de Cluny.
 Reproducción fotográfica por
 Sandra Vargas Jara

**Obras del Museo de
 Cluny en el Museo
 Nacional de Colombia**

2017.
 Reproducción fotográfica por
 Sandra Vargas Jara

mito del lenguaje bajo las formas del discurso, y su escritura trata de probar que el lugar donde se produce es capaz de comprender el pasado, esto es, imponiendo la muerte; se trata del procedimiento discursivo que niega la pérdida, el olvido, la ausencia, concediendo al presente el privilegio de recapitular el pasado en un saber. «Trabajo de la muerte y trabajo contra la muerte» (De Certeau 2003, 19). Si atendemos a ello en su sentido más fuerte, la historia se encarga de producir ausencias y olvidos, sin embargo, más a fondo, la operación historiográfica consiste en articular una relación con los muertos que “aspira hacer hablar” a través de la producción de un “efecto sobre lo real”.

Un escenario

Teniendo en cuenta la voluntad enciclopédica que se fraguó entre los siglos XV y XVI como un antecedente decisivo para la escritura moderna, puede tomarse como caso de estudio la historia de la relación extensa entre arte y naturaleza, las “taxonomías de la representación” y las distinciones analíticas para los géneros de la alegoría. Por ejemplo, la *allegoría in verbis* y la *allegoría in factis*, cuyas clasificaciones fueron desarrolladas entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media para designar dos clases de símbolos: *signa naturalia* y *signa propria*, los cuales fueron medios para rubricar las cosas que designan otra cosa (significantes), y que han sido



Obras del Museo de Cluny en el Museo Nacional de Colombia

2017
 Reproducción fotográfica por Sandra Vargas Jara

instituidas para significar cosas, personas, nombres, lugares, tiempos y gestos, del mismo modo en que la *allegoría in verbis* funciona como metáfora y designa referentes discursivos. La *allegoría in factis*, en su caso, establece “semejanzas”, reales y estables, que son necesarias para validar un simbolismo histórico entre hechos y acontecimientos, cuyo valor fue decisivo para fijar la estructura retórica de la relación histórica entre ellos.

La *allegoría theologica*, por su parte, consiste en mostrar un acontecimiento para que designe a otro y este se convierta en su “figura”. Esta sería la relación entre el Cristo y el *agnus Dei* (el cordero), que encontramos en el Museo de Cluny en dos paneles de vitral, y que designa sacrificio, abnegación y resurrección de la carne. De esta manera el escenario de representación establece, como lo quiso mostrar la exposición, la alianza entre naturaleza (representada) y lo simbólico-cotidiano para configurar la totalidad del cosmos religioso.

Es así como las uvas, tan recurrentes en el universo iconológico medieval, remiten al vino de la “alianza nueva y eterna” y designan el lema eucarístico: *Hoc est corpus meum* (Este es mi cuerpo). Uno de los ejemplos de la prelación icónica de las uvas pudimos verlo en la exposición *Arte y naturaleza en la Edad Media* con el medallón titulado «El racimo de uvas de la Tierra Prometida» de Limoges (siglo XIII), en el que dos hombres cargan un gran racimo para significar la promesa del éxodo, el sacrificio y la donación.

Y es que la alegoría estipula la “cualidad” que vincula la metafísica con la sustancia (por ejemplo la salvación y el sacrificio o la unidad y el vacío, etc.), cualidades relativas a la teología, al tiempo (al devenir) y a la metafísica. La representación de las alegorías se da en claves muy puntuales en escenarios (teatros visuales) que comprometen los fundamentos de la vida cotidiana, entre ellos la iglesia, el convento, el cementerio, la plaza pública, etc. Este es el caso de los tapices, la ornamentación religiosa, la alegoría animal (destacada en los vitrales y especialmente los infiernos) y todo aquello que sostiene un entramado de códigos significantes, que aseguran la arquitectura visual de la Edad Media.

Michel de Certeau sugería que a partir de la revolución de la pintura en el siglo XV ya se perfilaba la oposición entre lo visible y lo invisible, la cual redistribuyó los sistemas de «representación simbólica». Este fue el caso de la emblemática, la enciclopedización cartográfica del conocimiento, los íconos, las teorías de la lengua o las dialécticas de la mirada (De Certeau 1998, 108). Alberto Magno, por ejemplo, establecía una diferencia entre la memoria y la reminiscencia, la cual se instala en los *loca imagiabilia* para objetivos racionales. En varios tratados de iconología mística (entre ellos algunos elaborados por los precursores del “arte de la memoria” como Dionisio el Cartujano o el propio Simónides de Ceos), se recomendaba



acercarse a un arte que elevara la potencia inferior de la imaginación a las cumbres de la parte racional del alma, debido a que la imaginación es la que recibe las formas corporales procedentes de las impresiones sensoriales, y no la parte intelectual del alma, como sucede con la reminiscencia.

La historiadora Frances Yates, una de las más notables herederas de la obra intelectual de Aby Warburg en el siglo XX, sugería que en la Edad Media había una necesidad de hacer que las imágenes fueran «verdaderamente memorables en conformidad con las reglas de la memoria artificial. O bien, mejor, la necesidad de realizar [artificios] corporales verdaderamente memorables infundidos de intenciones espirituales, de acuerdo con el objetivo de la memoria artificial tal como lo interpretaba Tomás de Aquino» (Yates 2005, 115). En medio de ese clima cultural medieval se inscribe la “moderna variedad y animación de las imágenes” de Giotto: el modo para resaltar los fondos y la nueva “intensidad espiritual”. Así mismo, el recuerdo, el reconocimiento, la semejanza o la analogía como las obras del Museo de Cluny yacen detrás de la interpretación que se adecúa a unos modos históricos de ver e interpretar. Conviene remitirnos a la diferencia entre la forma como leemos-vemos hoy y la manera en que se leía en el siglo XIII para distinguir los lugares de producción y las condiciones propias de lo que François Hartog aludía al hablar de «régimenes de historicidad». Este es el caso de los libros exhibidos durante la exposición y que, como

**Escenas galantes
[detalle de tapicería
mural de la vida
señorial]**

ca. 1500
Colección Museo de Cluny.
Reproducción fotográfica por
Sandra Vargas Jara



Capitel con decorado de leones enfrentados

Finales del siglo XII
Colección Museo de Cluny
Reproducción fotográfica por Sandra Vargas Jara

lo manifiestan tratados sobre la memoria, siguen la tradición escolástica y el sistema de valores (axiología, escatología, exégesis, etc.), incluyendo recurrentemente el cuerpo, lo sagrado y la inminencia de la muerte como las piezas angulares de todo cosmos religioso medieval junto con sus prácticas, creencias universales y representaciones del mundo.

Escribir la ausencia

En la experiencia mística el tiempo del acontecimiento es aquel que no puede ser reducido a un "primer momento", sino a su iteración incesante. Esto se traduce en el plano de lo irrepresentable, las estructuras de la imaginación simbólica y, por tanto, la diferencia infinita del hecho primero:

A través de esos diversos aspectos, la experiencia, que pudo rayar la conciencia como un relámpago en la noche, se difunde en una multiplicidad de relaciones entre la conciencia y el espíritu sobre todos los registros del lenguaje, de la acción, de la memoria y de la creación. (De Certeau 2007, 357)

La índole excepcional del místico (las visiones, los sueños, los éxtasis, la poesía) se convierte en el indicio de un lugar particular que se inscribe en un espacio social, esto es, en una historia (el itinerario de la experiencia)



Escenas de cacería y pastoreo [detalle de tapiz]

Primer cuarto del siglo XVI
Colección Museo de Cluny.
Reproducción fotográfica por Sandra Vargas Jara

en el mundo. La excepcionalidad, como aquello que escapa al orden del discurso, es una entre otras, y en ella subsiste una articulación con unas condiciones de posibilidad de revelar, confesar y desocultar la "vida mística". Una vida "oculta" que se prepara para la muerte (la experiencia mística barroca, por ejemplo) encuentra su efectividad en el momento en que se escabulle entre lo que "se revela en ella de más grande que ella", de ahí que las dificultades tienen para el místico la función de indicar su muerte, es decir, la particularidad de su obra, sus imágenes y su escritura.

Las interacciones de la vida personal en la vida social no son más que un retorno a las fuentes que se juegan en la vida cotidiana, por eso no son gestos y actitudes que manifiestan la verdad, sino las revelaciones en espacios de saber insospechados y tantas otras singularidades de la experiencia mística, que dejan remontar lo que las precedió y las hizo posible: una situación y un lugar sociocultural. Ello está asociado también a la distribución de la temporalidad y las prácticas cotidianas relacionadas con los días y los meses del año (la agricultura, la liturgia, las fiestas), e incluso con las horas, como bien lo demuestra el Museo de Cluny. Así se pone en evidencia la prelación de unos códigos de reconocimiento semiótico-alegórico (los animales, las frutas, las flores de los capiteles), la

**Augusto y la sibila
 Tiburtina [tapiz]**

ca. 1520
 Colección Museo de Cluny.
 Reproducción fotográfica por
 Sandra Vargas Jara



organización de lo imaginario (la serpiente y la tentación o el sacrificio) y una inmensa constelación de las alusiones a la mitología.

Con relación a la experiencia mística, aquella que escapa a las nominaciones del mundo, esta hizo de la poesía su lugar de enunciación, donde el individuo buscaba encontrar su unidad en el infinito que la habita y la “gran falta” (el mito) que la constituye. Quizás esto organiza una trama transversal en la producción del discurso místico. “Lo místico”, en cuanto literatura, coordina lo real y el discurso, pero es en ese intervalo que restituye la distinción de los signos y sobrepasa la distancia entre el saber y la experiencia con lo cual abre una fuga de significaciones universales: «más allá de las diferencias nombradas, citadas y cotidianamente previstas, recupera los fugaces parentescos de las cosas, sus similitudes dispersas [...] la soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos» (Foucault 2002, 63). Por esa razón, «estamos», dice De Certeau con respecto a la historia de la mística, de algún modo compartiendo el mismo lugar que constituye la condición de posibilidad de la experiencia histórica: «el teatro de operación de su lenguaje».



Obras del Museo de Cluny en el Museo Nacional de Colombia

2017
 Reproducción fotográfica por Sandra Vargas Jara

«Compartimos» el mismo exilio con relación al quiebre del «significado puro» y su efectividad.

Desconocer la distancia que nos anticipa es también quedarnos en el interior de una experiencia de la interpretación histórica que desecha las distancias y los olvidos. No obstante, el perímetro de tal escenario prepara los caminos para extraviarse. Incluso, la operación de seguir las huellas de una desaparición, el pasado para los historiadores o el *Deus absconditus* para los místicos, es reproducir un simulacro análogo al espejo de Narciso, quien hace de su doble aquello que se vuelve inaccesible al movimiento de otro elemento, aquello que es de antemano insustituible. Ese viaje postula una coincidencia entre el relato de viaje que es el cuerpo y el relato de viaje que es la escritura. De ese modo, el historiador, argonauta del pasado, reproduce el “ejercicio de ausencia” y emprende la búsqueda de aquello que se desintegró en la pesquisa misma de una diseminación. La historiografía comienza donde se despide la “voz” y empieza el olvido. Estamos conminados como los místicos “a decir el otro” y reproducir la formalidad de lo que se extravía para siempre.

Notas

- 1 «Una especie de cuerpo simbólico, un *corpus* sustituto del cosmos de antaño. Este trabajo no tiene fin porque proviene de un sujeto constituido por una pérdida y definido por un deseo que enajena sin que puedan satisfacerlo cada uno de los objetos que toma. La pérdida de un cuerpo parece el motor de estas conquistas» (Vigarello 1997).

Bibliografía

- De Certeau**, Michel. 1998. *La fábula mística: siglos XVI-XVII*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- _____. 2003. *La escritura de la historia*. Ciudad de México: El Oficio de la Historia y Universidad Iberoamericana.
- _____. 2006. *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz Editores.
- _____. 2007. *El lugar del otro: historia religiosa y mística*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Dosse**, François. 2003. *Michel de Certeau. El Caminante Herido*. Ciudad de México: El Oficio de la Historia, Universidad Iberoamericana y Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- Foucault**, Michel. 2002. *Esto no es una pipa*. Madrid: Editorial Nacional.
- Mendiola**, Alfonso. 2012. «Historizar la teología y los dogmas de la Iglesia: el compromiso de Michel de Certeau». *Historia y Grafía*, n.º 38.

Museo Nacional de Colombia. 2017. *Arte y naturaleza en la Edad Media*. Bogotá.

Vigarello, Georges. 1997. «Historia de cuerpos: entrevista a Michel de Certeau». *Historia y Grafía*.

Yates, Francis. 2005. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.



Encuentros que dan sentido a la materialidad. Una reflexión a partir de la exposición «Hilos en el desierto» del programa *Piezas en diálogo*

Aura Lisette Reyes Gavilán

Antropóloga y magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia y Dr. Phil en Altamerikanistik de la Freie Universität Berlin. Actualmente se desempeña como investigadora del Grupo de Patrimonio del ICANH.

Resumen

En este artículo se analizan algunos desafíos en el trabajo curatorial con la colección etnográfica del Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Para explicar la situación actual del sistema de registro de la colección, se realiza un breve recorrido histórico identificando las diversas estrategias de adquisición de los objetos y las entidades que han gestionado el acervo. Finalmente se relata la experiencia curatorial de una exposición que hizo parte del programa *Piezas en diálogo* del Museo Nacional de Colombia en el año 2017.

Palabras clave

Colección, etnografía, Guajira, curaduría, museo, instituto.

Cómo citar este artículo

Reyes Gavilán, Aura Lisette. 2018. «Encuentros que dan sentido a la materialidad. Una reflexión a partir de la exposición “Hilos en el desierto” del programa *Piezas en diálogo*». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 14: páginas. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>.

En este texto se plantea una reflexión en torno a las dificultades y desafíos que supone el trabajo curatorial con la colección etnográfica del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), a partir de la exposición «Hilos en el desierto» que tuvo lugar durante los meses de junio, julio y agosto de 2017 en la Reserva Visible de la Colección de Etnografía del ICANH en el Museo Nacional de Colombia (MNC). La muestra hizo parte del programa *Piezas en diálogo* del MNC y en su diseño, preparación, montaje y divulgación participó un amplio número de personas de diferentes unidades del Museo y del Instituto.

El documento se divide en tres partes. Inicialmente realizaré unos breves apuntes en torno a la constitución de la colección etnográfica y su sistema de clasificación, mencionando las dificultades que se presentan al momento de trabajar con este material desde el espacio museal; posteriormente me centraré en relatar la experiencia del trabajo que se realizó para montar la exposición mencionada previamente y, finalmente, realizaré unas reflexiones en torno al ejercicio curatorial a partir de este caso.

Breve itinerario de la colección etnográfica del Instituto Colombiano de Antropología e Historia

La correcta identificación de los objetos etnográficos es fundamental para poder llevar a cabo un trabajo curatorial responsable que involucre esta materialidad en un espacio museal, más aún cuando estos son testimonios de múltiples narrativas: prácticas y sistemas de pensamiento asociados a las comunidades productoras, relaciones entre diferentes comunidades en el momento en que fueron colectados y destinados al Museo, proyectos en los que se previó la recolección de estas materialidades como parte de distintos objetivos (cartográficos, económicos, científicos), entre otras. Por otra parte, un conocimiento detallado de las historias alrededor de estos objetos permite reflexionar sobre el papel de los mismos en las comunidades actuales, así como sobre los cambios y las permanencias de las prácticas culturales a las cuales están asociados.

La historia de la colección etnográfica del ICANH se remonta al antiguo acervo del Museo de Historia Natural del siglo XIX, posteriormente llamado Museo Nacional. Dicha institución fue fundada en 1823 y en el primer catálogo publicado en 1881 por Rafael Pombo, titulado *Breve guía del Museo Nacional*, fueron clasificados estos objetos como parte de la sección de «Monumentos de historia patria, arqueología y curiosidades» (Pombo 1881, 10). Allí se encontraban piezas como el tapiz de plumas, que hoy en día se expone en la sala Memoria y Nación del MNC, cortezas de damagua que hicieron parte de la Exposición Nacional de 1871, «objetos indígenas» que fueron comprados a Nicolás Pereira Gamba, adornos de plumas, arcos, cerbatanas, etc. (Pombo 1881).

Durante el intersticio de siglo, el acervo creció paulatinamente a través de las donaciones de las comisiones de exploración de recursos naturales, la construcción de vías y ferrocarriles, así como por el envío de objetos por parte de los misioneros católicos que se encontraban en los territorios nacionales. La expansión hacia estas regiones trajo consigo un proceso de colección en el que el objeto proveniente de las comunidades indígenas fue comprendido como una muestra de los procesos de intervención nacional.

En las primeras décadas del siglo XX se dio un proceso de reorganización de las colecciones del Museo Nacional que abrió paso a la creación de varios espacios museales, entre ellos el Museo Nacional de Arqueología y Etnología fundado en 1931, con la finalidad de emprender un programa de protección de los «monumentos arqueológicos» y realizar campañas que animaran a la sociedad nacional a enviar objetos al Museo; durante los siguientes años¹, este museo funcionó como una sección del primero.

El interés del Gobierno colombiano por promover la realización de expediciones etnográficas y arqueológicas durante los años treinta² llevó a que en 1938 se fundara el Museo Arqueológico Nacional, en donde se albergaron las colecciones que se conformaron a partir de estos trabajos científicos. Adicionalmente, al año siguiente empezaron a ser trasladadas las colecciones etnográficas y arqueológicas que se encontraban en el Museo Nacional a este nuevo museo.

Considerando que tanto para el desarrollo de las ciencias etnográficas como para el de las ciencias históricas en el país, sería de gran importancia el unificar todos los ejemplares que a ellas se refieran en cada uno de los museos destinados al efecto, hemos acordado solicitar atentamente de la entidad a su digno cargo la transferencia de los objetos arqueológicos y etnológicos que actualmente reposan en el Museo Nacional, para que pasen a formar parte de la colección existente en el Museo Arqueológico de este Ministerio. (Araújo 1939)

Años después, con la creación del Instituto Etnológico Nacional³ en 1941, las colecciones del Museo se alimentaron de las expediciones que llevaron a cabo los investigadores que estuvieron asociados a esta entidad y viajaron a zonas como San Agustín, Tierradentro, La Motilonia, Carare, territorios de los chimila y kwaiker, La Belleza, el macizo colombiano, la intendencia del Putumayo, el río Yurumanguí, el valle del alto río Calima, Rioblanco, Quinchana, los ríos Ranchería y Cesar, las riberas y lagunas del Bajo Magdalena, Pueblito, La Paz, Sevilla y Tucurínca en la vertiente oriental de la Sierra Nevada de Santa Marta, Villa de Leyva, La Guajira, Sibundoy, Amazonas, Sibaté, entre otras⁴ (Reyes Gavilán 2017). Estas investigaciones dieron como resultado no solo colecciones etnográficas y arqueológicas,

sino también artículos y monografías que fueron publicados en la *Revista del Instituto Etnológico Nacional* y el *Boletín de Arqueología*.

En 1946, cuando se trasladaron las colecciones del Museo Nacional (Histórico y de Bellas Artes) al edificio del Panóptico, el primer piso fue destinado al Museo Arqueológico y Etnográfico Nacional y a las oficinas del Instituto Etnológico Nacional, y allí fue expuesta una muestra considerable de la colección etnográfica. A pesar de los cambios que tuvo el Instituto en las siguientes décadas, mantuvo una sección destinada a las colecciones y el trabajo museológico durante las reformas que lo convirtieron en Instituto Colombiano de Antropología en 1952 y en Instituto Colombiano de Antropología e Historia en 1999⁵.

La colección de etnografía del ICANH cuenta hoy en día con piezas provenientes de diferentes regiones del territorio colombiano, producto de múltiples estrategias de colección entre la segunda mitad del siglo XIX y con un crecimiento considerable durante el XX. El acervo se conforma de objetos elaborados en cerámica, cestería, textiles, plumaria, piezas talladas en madera, entre otros elementos.

Marcas históricas y múltiples clasificaciones: catalogaciones de la colección etnográfica

Actualmente, todos los museos que se encuentran registrados en el Sistema de Información de Museos Colombianos (SIMCO) pueden hacer uso de la plataforma de Colecciones Colombianas (COLCOL) para gestionar sus acervos. El ICANH implementó su uso a mediados de 2017, lo que facilitó el acceso de la información sobre los objetos de la colección etnográfica para los curadores e investigadores, dado que este es el sistema que utiliza el MNC para organizar sus colecciones y gestionar diferentes actividades en torno a la investigación de estas y la elaboración de guiones, subguiones, etc.

Cuando se ingresa un objeto en esta plataforma, el sistema solicita un conjunto de información que permite catalogarlo: identificación (número de registro, denominación, cultura, periodo, fecha), autor/fabricante, dimensiones, técnica/materiales, descripción, procedencia (forma de adquisición, historia del objeto), origen y usos. El formato de registro del objeto es elaborado de acuerdo a las necesidades de cada colección.

Aunque esto es un gran avance en términos de organización de la información de la colección, la verificación y alimentación de los diferentes campos que se encuentran en los registros es un camino por abonar. Los objetos de esta colección cuentan con varios códigos de clasificación y no es extraño encontrarse con ausencia de datos respecto a su procedencia geográfica, la cultura o etnia a la cual pertenecen (o pertenecían) o el

año de ingreso al acervo, de allí que la expresión «por verificar» se hace presente en una parte considerable de los registros de la colección en COLCOL-ICANH.

Pareciera ser un hecho paradójico si tenemos en cuenta que hablamos de un acervo que responde en parte a ejercicios académicos relacionados con expediciones etnográficas e investigaciones arqueológicas del Instituto Etnológico Nacional, algunas de ellas documentadas por medio de artículos o monografías, las cuales además contemplaron entre sus objetivos la realización de colecciones. Más aún, cuando se realizaron traspasos de las colecciones entre diferentes entidades que las han gestionado a lo largo de su historia, lo que conllevó la realización de listados o inventarios de los objetos trasladados.

Un cuestionamiento que surge al respecto es: ¿qué ocurrió en el transcurrir del tiempo para que estos objetos perdieran la clasificación inicial que se les dio cuando ingresaron a la colección y se convirtieron en un «por verificar»? Sobre esto solo avanzaré en algunos puntos, dado que una amplia respuesta requeriría de una investigación mucho más profunda.

Las condiciones que llevaron a que hoy en día nos enfrentemos a esta dificultad en torno a la información sobre estas piezas son varias. Dicha colección transitó por diferentes edificios y entidades desde la fundación del Museo Nacional hasta la ubicación del Museo Arqueológico y Etnográfico Nacional en el Panóptico⁶, tiempo en el que las piezas fueron catalogadas como antigüedades indígenas, curiosidades u objetos etnográficos (Pérez 2015; Reyes Gavilán 2016). Lo anterior provocó que la realización de inventarios o listados de objetos con nuevos códigos de registro fuese una práctica frecuente cada vez que las colecciones pasaban a un nuevo edificio o a una nueva administración.

En esta medida, los sistemas de registro de las piezas de la colección etnográfica han estado vinculados con las entidades que la han gestionado a lo largo de su historia. Cuando esta hacía parte del acervo del Museo Nacional a finales del siglo XIX e inicios del XX, los objetos fueron registrados en los catálogos publicados: *Breve guía del Museo Nacional* (Pombo 1881), *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá* (Pombo 1886) y *Catálogo general del Museo de Bogotá, arqueología* (Restrepo Tirado 1917). En ellos se atendió la clasificación del acervo en secciones y se enlistaron los objetos en orden consecutivo, incluyendo ocasionalmente una corta descripción sobre su procedencia. En algunos casos, los donantes entregaron listados de los objetos, material que fue archivado. Pombo hizo un llamado en su época sobre la necesidad de tener un inventario actualizado de las colecciones:

Número reg.	Título	Técnica	Proced. Nombre expedición	Fecha	valides EC
E-95-IX-126	FLECHA	ENSAMBLADO	PARTE DE LA COLECCIÓN	19/04/2017	omitir Detalle
E-95-VIII-78	FLECHA	TALLADO	PARTE DE LA COLECCIÓN	19/04/2017	omitir Detalle
E-95-VII-29	FLECHA	TALLADO	PARTE DE LA COLECCIÓN	19/04/2017	omitir Detalle
47-II-51277	FLECHA	TALLADO, FIGURAS GEOMETRICAS	PARTE DE LA COLECCIÓN	19/04/2017	omitir Detalle
50782-E-782	FLECHA	TALLADO, FIGURAS GEOMETRICAS	PARTE DE LA COLECCIÓN	19/04/2017	omitir Detalle

Lista de registros de objetos de la colección etnográfica en Colecciones Colombianas-ICANH [en varias entradas el autor está «por verificar»].

Captura de pantalla de ColCol-ICANH
18 de octubre de 2017

En varias ocasiones se han hecho inventarios de sus colecciones, pero éstos se han archivado en las respectivas oficinas; allí existen algunos, no lo dudo; pero es muy probable que a nadie le hayan servido, por la dificultad que hay de encontrarlos. (1886, 9)

Cuando la colección pasó al Museo Arqueológico Nacional en 1938 se usaron libros de registro que siguieron un sistema de códigos para inventariarla, enlistando piezas arqueológicas y etnográficas de forma consecutiva. Este sistema se mantuvo durante el siglo xx, sin embargo, la calidad del registro varió de acuerdo al registrador que lo hizo y en algunas ocasiones se omitió información sobre las piezas como procedencia, dimensiones, etc.

En estos libros se ingresaron las antiguas colecciones del Museo Nacional, con un nuevo código para cada pieza. En cada registro se incluyó una descripción de la pieza, las dimensiones y, en algunos casos, apuntes sobre su procedencia y su anterior código de inventario⁷. El primer registro es el 38-I-1, en donde cada número corresponde a la siguiente información:

- Año de registro (por ejemplo, 38 era equivalente a 1938), el cual no siempre correspondía con el año de adquisición de la pieza. En algunos casos aquellas que hacían parte del Museo Nacional fueron catalogadas nuevamente con este código y, en otros, objetos que fueron recolectados en expediciones o comisiones específicas fueron catalogados años después del momento de obtención.
- Un número romano (I, II, III...) que se usaba de forma secuencial, en el que se agrupaban conjuntos de objetos, de forma que todos aquellos que fueron donados por una persona o hacían parte de una expedición o misión tenían el mismo número y una vez se ingresaba un nuevo conjunto se usaba el secuencial. Vale mencionar que este número no corresponde al mes de adquisición.
- Un número final consecutivo que no se repetía, es decir, independientemente del año o su procedencia, iba aumentando con el ingreso de nuevos registros y con este se podría contabilizar el número total de objetos en la colección. Este número solo llegó a tener cuatro dígitos en esta catalogación.

En el primer tomo de los libros de registro, se omitió parte de la información consignada en los catálogos que habían sido publicados previamente, privilegiando una caracterización básica de la pieza en donde no se mencionaba la estrategia de adquisición de la misma. Con esta práctica se convirtieron en conjuntos anónimos colecciones etnográficas como la de la comisión al Magdalena de Jorge Isaacs o las expediciones a los Llanos Orientales de Gustaf Bolinder, que fueron

enlistadas indistintamente al lado de las piezas que habían sido donadas por misioneros católicos o comisionados del Gobierno a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Aunque se registraba qué era el objeto, cuánto media y en algunas ocasiones de dónde venía (en términos espaciales), el cómo llegó allí o quién lo colectó fue omitido para los registros de las piezas que venían del acervo del Museo Nacional o aquellas previas a la creación del Servicio Arqueológico Nacional en 1938⁸. Para los objetos adquiridos a partir de la anterior fecha se menciona ocasionalmente la comisión, misión o expedición de la cual provienen.

En 1946 se inició un segundo tomo de los libros de registro, lo que coincide con la organización de las colecciones para su traslado a la nueva sede del Museo Arqueológico y Etnográfico en el Panóptico. Algo interesante de este libro es que solo se incluyeron objetos de la colección etnográfica y se realizó una pequeña modificación en el sistema de registro que inició con el código 46-I-50001. Aunque tiene la misma lógica de la primera numeración, en este caso el número final contaba con cinco dígitos en vez de cuatro (iniciando en el 50001).

En este segundo tomo, fueron registrados nuevamente los objetos etnográficos que se encontraban en el primer tomo, de forma que se les dio un nuevo código; el último registro de este libro que cuenta con información básica sobre la pieza es 50-I-51484⁹. En el cuarto tomo¹⁰ se registraron piezas de la colección arqueológica y etnográfica. En este último caso, el primer código fue E-60-I-1 y el final E-96-I-3. Con la información que se encontraba en los libros de registro se realizó una base de datos en el programa Winisis, y en las fichas se adicionó la ubicación de la pieza en las salas de exposición en el año de 1993, así como el número de estante en caso de encontrarse guardada.

Sobre los saltos en el registro solo es posible enunciar algunas hipótesis, dado que el análisis requiere de una revisión documental más amplia que incluya el archivo del Instituto. En los años cincuenta el IEN se convirtió en ICAN y se llevó a cabo una reestructuración en el mismo. Es probable que estos cambios hayan impactado la adquisición de colecciones para el acervo del Museo o que el registro se haya realizado de forma independiente a los libros. Asimismo, Botero menciona que «durante la década de 1950, cambios en las corrientes teóricas y metodológicas en la antropología colombiana alejaron la academia del museo, y se detuvo el crecimiento y el enriquecimiento de colecciones» (1996, 61). Por otra parte, se desconoce la razón por la cual el registro de la colección etnográfica se detuvo en el año de 1996.

Es probable que la variación en el contenido de los registros se relacione con la persona que se encontraba a cargo de esta tarea, dado que mientras que en algunas ocasiones hay información detallada sobre el objeto, en otras se limitó a una descripción básica y sus medidas. A esto se suma que se continuaron ingresando piezas que eran trasladadas al Museo y se encontraban en las dependencias del Instituto, donde a su vez contaban con un código que no guarda relación con los mencionados anteriormente.

Posteriormente, cuando se ingresó la información a la plataforma de Colecciones Colombianas-ICANH, se tamizaron nuevamente los datos de los objetos y se omitió información que se encontraba en los libros de registro. Sin embargo, se mantuvieron los códigos que fueron designados a las piezas en los años anteriores, lo que provoca que un objeto tenga en algunas ocasiones hasta tres o cuatro códigos asociados¹¹. En síntesis, algunos ejemplos de codificación son:

- 44-VII-4736: año de registro, grupo de objetos, número consecutivo de cuatro dígitos. Corresponde al primer tomo, donde se registraron de forma conjunta las colecciones de etnografía y arqueología.
- 46-I-50225: año de registro, grupo de objetos, número consecutivo. Corresponde al segundo tomo, donde se registró exclusivamente la colección de etnografía y se registraron de nuevo los objetos etnográficos que se encontraban en el primer tomo.
- E-83-VI-488: E-Etnografía, A-Arqueología, F-Folclor, año de registro, grupo de objetos, número consecutivo. Corresponde al cuarto tomo, donde se continuó el registro de la colección de etnografía.
- 50100-E-100: números sin determinar (los últimos tres números de la primera parte suelen repetirse al final), E-Etnografía. Es probable que esta numeración se realizara cuando la colección empezó a ser gestionada por el Instituto Colombiano de Antropología y hubo piezas que quedaron guardadas en los edificios de dicha entidad, siendo remitidas posteriormente al acervo que reposaba en el Panóptico.
- 3378: usado en las adquisiciones recientes.

Al investigar este acervo y seleccionar objetos etnográficos para el espacio museal, es importante indagar por la procedencia de los mismos. En ese sentido, la investigación no se limita a revisar la ficha de registro que se encuentra en COLCOL-ICANH, sino que se debe verificar la información que allí se encuentra a partir de la búsqueda y triangulación de información de otras fuentes, como se explicará en el siguiente apartado.

La elaboración de varios sistemas de registro para las mismas piezas ha generado inconsistencias con el paso de los años, por ello se debe evitar

asumir como ciertos contextos de procedencia u otras categorías de estos objetos, y más bien, indagarlos constantemente.

Buscando una expedición y llegando a una práctica cultural. Relatos sobre la curaduría de la muestra «Hilos en el desierto»

De acuerdo a las actividades programadas para el año 2017 en el cronograma del Museo Nacional de Colombia, durante los meses de junio, julio y agosto se preveía una muestra sobre el «Instituto Etnológico Nacional: Expedición al Putumayo», como parte del programa *Piezas en diálogo*. La investigación inició meses antes y el primer cambio sugerido por Margarita Reyes¹² fue buscar otra expedición en la que existiera una participación de mujeres.

Fue mi tarea entonces indagar por las comisiones y expediciones del IEN en las que habían participado mujeres. Vale mencionar que los equipos de investigación del Instituto estaban conformados por hombres y mujeres, impronta que probablemente se relaciona con la experiencia de Gregorio Hernández de Alba en la expedición de la Universidad de Pennsylvania años atrás, en la que en el equipo participaron investigadoras e investigadores y esto se consideró como algo novedoso en aquella época, dado que la participación de hombres y mujeres permitiría acceder a diferentes espacios sociales que son exclusivos de cada género (Reyes Gavilán 2016). Luego de conversar las opciones posibles, se seleccionó la «Expedición a la Guajira» que se llevó a cabo en 1947 y en la que participaron María Rosa de Recasens, Milciades Chaves, Virginia Gutiérrez de Pineda y Roberto Pineda Giraldo.

El primer paso fue llevar a cabo una búsqueda de las piezas procedentes de esta expedición en la plataforma de COLCOL-ICANH y el resultado de esta tarea fue infructuoso, dado que no hay ningún objeto identificado como parte de una colección que haya sido producto de la expedición. Por ello, se procedió a ampliar la búsqueda a aquellos objetos que estuviesen identificados geográficamente como procedentes de La Guajira, lo que permitió obtener un total de cincuenta y un registros, entre los que se encuentran calabazos, tejidos (mochilas, bandas y hamacas), un vestido, coronas, cerámicas, entre otros.

Se procedió a realizar entonces una revisión de cada uno de los objetos para buscar información adicional que estuviera registrada, como segundos códigos, inscripciones, etc. Del conjunto en mención, se encontró que algunos calabazos tenían la marca de «Instituto Etnológico Nacional» escrita en lápiz al interior de los mismos:

	Autor WAYUU Título TOTUMO	
	Fecha Técnica TALLADO, TALLADO	
	Proced. Nombre expedición :	
Número reg. 50251-E-251	Dimens. 13 cm x 11,5 cm Número Número registro: 50251-E-251	PARTE DE LA COLECCIÓN
	Autor WAYUU	

Totumo

(reg. 50251-E-251), ficha de registro en Colecciones Colombianas. Captura de pantalla de COLCOL-ICANH, 18 de octubre de 2017



Interior del totumo [contiene la marca en lápiz «IEN»]

(reg. 50251-E-251).
Reproducción fotográfica por la autora

A través de esta revisión se detectaron inconsistencias en la información de algunos registros en ColCol-ICANH, por ejemplo, en el registro F-62-I-2014 se mencionaba que era un objeto que correspondía a la cultura «Wayuu». Al hacer una revisión directa de la pieza, se encontró una marca en lápiz en la que se indicaba «Sinú-Córdoba», lo cual hace referencia a una zona geográfica diferente al territorio donde habita la comunidad wayuu.

En la antigua base de datos de la colección (Winisis) se menciona que el ingreso de varios objetos es «antes de la fecha de registro», lo que pone en duda que hayan sido adquiridos durante la expedición a La Guajira del IEN, dado que en los libros se solía mencionar cuando provenían de estas investigaciones. Existen varias posibilidades sobre la forma de adquisición de estas piezas: podrían provenir de la expedición a La Guajira de 1935, en la que participó Gregorio Hernández de Alba; podrían ser parte de la antigua colección del Museo Nacional; o podrían ser piezas adquiridas a través de las investigaciones del IEN, que fueron registradas de forma incompleta, con omisión de la información sobre cómo llegaron a la colección.

De forma paralela a la revisión de los registros de las piezas seleccionadas, se llevó a cabo la exploración bibliográfica sobre la expedición a La Guajira del IEN, en donde se destacan los siguientes trabajos: «Aspectos de la magia Guajira» (Pineda Giraldo 1950), «Organización social en la Guajira» (Gutiérrez de Pineda 1950) y el informe «Interpretación global de la cultura guajira: informe de labores» (Chaves 1948). En estos documentos se encuentra información relevante sobre las actividades de los investigadores y aspectos etnológicos que fueron estudiados durante la expedición, aunque, a diferencia de las publicaciones de otros investigadores del Instituto, no hay un estudio detallado sobre la cultura material que permita identificar objetos en la colección del Museo.

Teniendo en cuenta las situaciones mencionadas, el siguiente paso fue empezar a llevar a cabo una selección de objetos bajo una temática específica. Ya que no era posible construir una narrativa sobre la expedición que interesaba a partir del material que se encontraba en la colección, era viable hablar sobre diferentes prácticas culturales asociadas a dichos objetos.

Dado que buena parte de los objetos seleccionados eran textiles, se eligió junto con Margarita el tema de los tejidos en el pueblo wayuu como tema central para la exposición. En este punto fue vital el apoyo de la conservadora de la colección etnográfica, María Victoria Gálvez, quien es especialista en textiles y ha estudiado con detalle varias prácticas de tejido en Colombia. Así que iniciamos un trabajo colectivo para revisar cada una de las piezas, haciendo hincapié en las técnicas de tejido, los tipos de fibra y tintes usados, la resistencia de los materiales, etc.

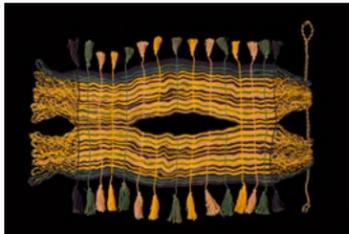
Para la elaboración del guion museográfico fue importante ampliar la revisión bibliográfica hacia la temática seleccionada, así que se revisaron los trabajos *Wale'kerü. Primera y segunda parte* (Ramírez Zapata 1995) y *Si'ira. La apreciada faja tejida de los indios Wayuu de la Guajira, en el límite septentrional entre Venezuela y Colombia* (Wark 2005), al lado de los trabajos mencionados previamente que fueron publicados por los integrantes de la expedición.

Esta documentación previa nos dio elementos a María Victoria y a quien escribe para llevar a cabo un encuentro con Yaneth Yamina Sierra Jusayu, mujer wayuu de la Alta Guajira, con el objetivo de conversar sobre la práctica del tejido en la comunidad. A través de toda una tarde, revisamos cada una de las piezas seleccionadas mientras conversamos sobre las tradiciones, los cambios que han tenido lugar, la mercantilización de los textiles de esta zona y el resurgimiento del interés por aprender a tejer por parte de algunas mujeres de la comunidad. Dada la antigüedad de las piezas, Yaneth identificó materiales como fibras y tintes naturales que han sido sustituidos actualmente por artificiales, así como objetos que ya no son usados frecuentemente.

Gracias a la documentación bibliográfica y al encuentro con Yaneth Yamina, se lograron actualizar los registros de las piezas seleccionadas para la muestra e incluir los nombres de las mismas en *wayuunaiki*. Asimismo, estos ejercicios dieron sentido a los objetos sobre los que no existía mucha información en ColCol-ICANH y permitieron darle una lógica al guion museográfico propuesto. En el registro inicial las piezas aparecían con denominaciones como «mochilas», «fajas», «tulas», «cubrelecho», etc., de forma que María Victoria llevó a cabo la actualización de los registros en ColCol-ICANH a partir del ejercicio realizado durante esas semanas.

Mientras que la revisión bibliográfica nos permitió acercarnos a los objetos y comprender sus usos, la conversación con Yaneth Yamina matizó, problematizó y enriqueció los interrogantes que nos planteamos sobre la práctica del tejido en la comunidad wayuu. Uno de estos estaba relacionado con la denominación local de estos objetos, por ejemplo, la pieza registrada como E-83-VI-478 era denominada «chumbe» en ColCol-ICANH y, luego del trabajo curatorial, se constató que la designación propia en *wayuunaiki*¹³ es *sii'ira*, mientras que las mochilas son llamadas *susu*. Asimismo, se verificó que existen diferentes tipos de *susu* de acuerdo a los usos y materiales con que son realizadas, lo que se puede evidenciar en la diversidad que se presenta en los objetos que se encuentran en la colección etnográfica.

A continuación se encuentran algunas de las piezas que fueron estudiadas:

Objeto	Ficha de registro inicial	Información modificada a partir del proceso curatorial colectivo
 <p>Reg. E-83-VI-495. Reproducción fotográfica en COLCOL-ICANH</p>	<p>Número registro: E-83-VI-495 (parte de la colección) Wayuu Tula / mochila</p>	<p>Etnia wayuu, península de La Guajira Tejido con figuras geométricas Cód. ICANH E-83-VI-495</p> <p>Usada exclusivamente por los hombres para cargar los chinchorros, la ropa y otros utensilios de viaje.</p>
 <p>Reg. E-83-VI-473. Reproducción fotográfica en COLCOL-ICANH</p>	<p>Número registro: E-83-VI-473 (parte de la colección) Wayuu Ruana de niño</p>	<p>Etnia wayuu, península de La Guajira Tejido paleteado Cód. ICANH 83-VI-473</p> <p>Blusa usada por las niñas durante la niñez hasta el inicio de la adolescencia.</p>
 <p>Reg. E-83-VI-478. Reproducción fotográfica en COLCOL-ICANH</p>	<p>Número registro: E-83-VI-478 (parte de la colección) Wayuu Chumbe</p>	<p>Etnia wayuu, península de La Guajira Tejido paleteado Cód. ICANH E-83-VI-478</p> <p>La <i>sii'ira</i> hace parte del guayuco usado por los hombres y es tejida por las mujeres para sus familiares. El grosor se relaciona con el estatus de la persona en la comunidad.</p>
 <p>Reg. E-83-VI-493. Reproducción fotográfica en COLCOL-ICANH</p>	<p>Número registro: E-83-VI-493 (parte de la colección) Wayuu Mochila</p>	<p>Etnia wayuu, península de La Guajira o Tejido en croché Cód. ICANH E-83-VI-493</p> <p>Es usado por los hombres como parte del guayuco y va amarrado a la <i>sii'ira</i>. En él guardan dinero, objetos pequeños de valor y contras.</p>

Por otra parte, para conocer con certeza cómo llegaron estos objetos a la colección etnográfica es importante ahondar aún más en el trabajo de archivo; sin embargo, es posible dar algunas pistas sobre este tema. A finales del siglo XIX Jorge Isaacs hizo parte de una comisión que llevó a cabo estudios en la costa caribe e hizo entrega de una colección de objetos al Museo Nacional (Reyes Gavilán 2016).

La *sii'ira* registrada con el código 44-VII-4805 hace parte de las piezas entregadas por Isaacs al Museo y corresponde con la descripción que fue realizada en el listado de entrega de objetos de la colección, donde se menciona lo siguiente: «Faja costosa, de vivos colores, que llevan en la cintura los jefes indios y los súbditos ricos» (Isaacs s. f.). Años después, fue descrita en el *Catálogo general del Museo de Bogotá* de la siguiente forma:

Ancha faja de hilo colorado, con cuatro líneas azules paralelas, que la dividen en todo el largo, y dibujos tejidos con hilo blanco. En los extremos, una serie de cordones recogidos, como en las hamacas con su respectiva borla. A los lados, dos borlas gruesas de color rojo y azul. Aspecto vistoso. Sólo la usan los jefes goajiros y sus súbditos de mayor categoría (Restrepo Tirado 1917, 90-91)

En cuanto a las técnicas de tejido, el uso del croché para elaborar las *susu* da cuenta de la intervención de los misioneros católicos a inicios del siglo XX en la península de La Guajira, quienes usaron en los internados de niñas la enseñanza de esta técnica como parte de la labor misionera. Algunas *susu* tejidas por las mujeres wayuu y que hacen parte de la colección etnográfica dan cuenta de esta intervención a través de los patrones en su tejido, los cuales son similares a los que se encuentran en las revistas de punto de cruz y tejido en croché de la primera década del XX, en los que se destacan figuras humanas, flores y animales.

Para reflexionar sobre el papel del tejido en la actualidad, el encuentro con Yaneth Yamina fue vital para acercarse al lugar que tiene esta práctica en la vida de las mujeres, su formación, así como su importancia en la comunidad wayuu. Se dio cuenta de varios aspectos importantes sobre lo que está ocurriendo: el ritual del encierro¹⁴ ha sido reducido a unas pocas semanas o meses e, incluso, hay familias que ya no lo llevan a cabo con las jóvenes; esta situación ha provocado que el aprendizaje de distintas técnicas de tejido sea limitado y se presente un desinterés por aprender aquellas que responden a un alto nivel de complejidad y requieren de un tiempo largo para adquirir la destreza suficiente en su manejo.

En el corto tiempo que tienen ahora durante el encierro, las mujeres aprenden a tejer las *susu* y solo unas pocas aprenden técnicas como las usadas en la elaboración de la *sii'ira*. Sin embargo, el tejido se ha convertido



[tejido con diseño]

(reg. 44-VII-4805).
Reproducción fotográfica
en COLCOL-ICANH

en una actividad económica importante para las mujeres, ya que la venta de las mochilas y hamacas representa ingresos para sus núcleos familiares.

Por otro lado, la migración de los jóvenes a las ciudades ha provocado un alejamiento de sus costumbres y tradiciones. Al respecto, Yaneth comentaba cómo en algunas ocasiones se designa de forma despectiva con el término de “enguayucado” (en referencia al uso del guayuco) al indígena que aún viste las ropas tradicionales y utiliza las *susu* y *kapateras* para llevar sus objetos personales durante el viaje, razón por la que algunos optan por cambiar su indumentaria.

La mercantilización de los tejidos ha provocado la generación de circuitos económicos de los que no siempre hay un beneficio ideal para quienes tejen, por ejemplo, los diseñadores externos a la comunidad se han apropiado de ciertas técnicas para vender diseños “étnicos”. Sin embargo, el interés creciente de otras personas por los tejidos wayuu ha instado para que algunas mujeres retomem las labores de aprendizaje de distintas técnicas que no aprendieron durante sus encierros y se ha fortalecido la apropiación de esta práctica como parte fundamental de su cultura.

Finalmente, vale mencionar que el ejercicio curatorial no terminó con el montaje de la exposición, pues a partir de allí empezó un camino que



Tejido con diseño de flores y pájaros

(reg. E-83-VI-489).
Reproducción fotográfica en COLCOL-ICANH

fue apoyado por la División Educativa y Cultural y por la División de Comunicaciones del Museo. En este caso, se llevó a cabo una socialización y un taller sobre nudos wayuu con los monitores-docentes, dado que ellos son los principales mediadores con el público que visita el Museo. Asimismo, la muestra fue ampliamente divulgada en diferentes medios de comunicación, a través de notas de prensa y notas en programas culturales y noticieros.

Comentarios finales

Con el ejercicio curatorial en torno a esta exposición se destacan solo algunos de los múltiples elementos que se encuentran presentes en el proceso de llevar a cabo el trabajo museal con la colección etnográfica del ICANH, una ardua tarea en la que es fundamental la participación de diversas personas. Es así como, gracias a la interacción que se da entre estas múltiples miradas, aparecen sentidos, narrativas y problemáticas alrededor de los objetos.

Un aspecto importante en esta labor es la revisión a profundidad de los registros de los objetos con el objetivo de indagar por la forma como estos llegaron a la colección. Este conocimiento nos habla de diversas zonas de contacto en las que han participado diferentes actores, con lo cual se evita construir imaginarios sobre comunidades aisladas y se da cuenta de cómo la materialidad presente en la colección refleja estos encuentros a lo largo de la historia.

Este es el caso de las *susu*, en las que es posible rastrear a través de la materialidad la relación que tuvo el pueblo wayuu con las misioneras y la implementación de técnicas como el croché, la cual fue apropiada posteriormente cuando se reemplazaron los patrones enseñados por las misioneras por los diseños tradicionales que se encuentran en otros tipos de tejido. Por ello, comprender la historicidad de estos objetos permite acercarnos a cambios culturales que se han dado por múltiples razones.

Aunque no fue posible rastrear objetos provenientes de la expedición a La Guajira del IEN, en el proceso de investigación se identificaron algunos provenientes de otras comisiones, como por ejemplo la *sii'ira* colectada por Jorge Isaacs a finales del siglo XIX, una pieza en la que se conserva una técnica tradicional de tejido y en la que aún se usaban fibras y tintes que hoy en día no son frecuentes.

Si bien existe un desafío para identificar los objetos de la colección etnográfica, el trabajo curatorial no se puede limitar a consultar los registros en COLCOL-ICANH, sino, más bien, debe utilizarlos como un punto de inicio en un camino de investigación que se extiende a la búsqueda de

fuentes documentales que estén asociadas a las diferentes estrategias de adquisición de estos objetos, así como a la inserción de los usos e interpretaciones actuales sobre los mismos.

Por ello, es fundamental acercarse a personas de diferentes comunidades a las colecciones etnográficas, dado que el diálogo con ellas permite reconstruir el sentido del objeto desde una mirada contemporánea. Este proceso da cuenta de las prácticas y problemáticas asociadas a la cultura material que se encuentra en el acervo del ICANH desde las realidades y experiencias de las diferentes comunidades.

Notas

- 1 Mientras que las colecciones de arqueología fueron trasladadas en 1939, las etnográficas fueron trasladadas solo hasta 1944 (Segura 1995).
- 2 Por solicitud del Ministerio de Educación Nacional (MEN), expediciones de otros países fueron acompañadas por académicos nacionales interesados en la etnología y arqueología colombiana. En 1935 investigadores de las universidades de Pennsylvania y Columbia llevaron a cabo una expedición a La Guajira, en la que participó el colombiano Gregorio Hernández de Alba. En este mismo año, el MEN contrató al etnólogo sueco Gustaf Bolinder para realizar estudios en los Llanos Orientales, conformar una colección, dictar una serie de conferencias en la Universidad Nacional y dar una serie de parámetros para intervenir a las comunidades indígenas de esa región; en la expedición participó el colombiano Ramón Carlos Góez, quien además llevó a cabo el inventario de la colección etnográfica. En 1936, el MEN encargó a Hernández de Alba para realizar estudios en la región de Tierradentro y San Agustín. En 1937 fue contratado el arqueólogo español José Pérez de Barradas para realizar excavaciones arqueológicas en San Agustín y Hernández de Alba fue nombrado perito arqueológico de estos trabajos. A partir de todas estas expediciones se conformaron colecciones etnográficas y arqueológicas (Reyes Gavilán 2018).
- 3 El Museo Nacional de Arqueología funcionó al lado del Servicio Arqueológico Nacional (entidad del Ministerio de Educación Nacional), ambos creados a finales de 1938. Si bien en 1941 fue creado el Instituto Etnológico Nacional, los problemas presupuestales llevaron a que fuera adscrito al Servicio Arqueológico Nacional en marzo de 1945. Para 1952 varias secciones del MEN que tenían como objeto los estudios antropológicos, etnológicos y arqueológicos fueron fusionadas para dar lugar al Instituto Colombiano de Antropología. En 1999 esta entidad se fusionó con el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, lo que dio lugar a la creación del Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- 4 Se mantiene la designación usada en los informes del IEN durante los años cuarenta.
- 5 La relación entre el Instituto Etnológico Nacional (hoy ICANH) y el Museo Nacional a lo largo del siglo XX es un estudio que está por realizarse. Vale mencionar que actualmente existe un convenio entre las dos entidades que permite el uso de las colecciones de arqueología y etnografía en el espacio museal del MNC. De igual forma, el IEN-ICANH siempre ha contado con una sección o división de museos a lo largo de su historia.

- 6 Asimismo, mientras que las colecciones etnográficas permanecieron en el edificio del Panóptico, el IEN-ICAN-ICANH se ha trasladado a distintas sedes y en algunos casos fueron remitidas piezas desde estos lugares hacia las dependencias ubicadas en el Panóptico.
- 7 En el primer tomo de los libros de registro, es probable que se haya tomado como referencia el código de los objetos consignado en el *Catálogo general del Museo de Bogotá, arqueología* (Restrepo Tirado 1917).
- 8 Exceptuando las colecciones arqueológicas y etnográficas procedentes de las comisiones a Tierradentro y San Agustín de 1936 y 1937.
- 9 Todos los registros que inician con 50-... carecen de información detallada sobre las piezas y, en varios casos, no se da ninguna información y solo se menciona el código. En este sentido el listado finaliza en el 50-I-51505.
- 10 El tercer tomo corresponde a la colección arqueológica, de forma que no será abordado en el presente artículo.
- 11 Estos códigos también se encuentran registrados directamente sobre los objetos de la colección.
- 12 Jefe del Área de Museología del ICANH, curadora de etnografía y arqueología a inicios de 2017.
- 13 El *wayuunaiki* es la lengua hablada por el pueblo wayuu.
- 14 El ritual del encierro es una práctica tradicional que marca el inicio de la vida adulta para las mujeres wayuu. La niña es aislada y durante algunos meses se encuentra con las mujeres mayores de su familia para aprender diferentes labores femeninas.

Bibliografía

- Araújo**, Alfonso. 1939. «Carta al Señor Rector de la Universidad Nacional. n.º 91630». Archivo de la Universidad Nacional (libro 83, f. 93).
- Botero**, Clara Isabel. 1996. «Algunas reflexiones sobre la relación entre museos y patrimonio. El caso de museos de Antropología e Historia en Colombia». *Boletín de Arqueología* 11, n.º 3: 57-66.
- Chaves**, Milciades. 1948. *Interpretación global de la cultura guajira: informe de labores*. Bogotá: Instituto Etnológico Nacional.
- Gutiérrez de Pineda**, Virginia. 1950. «Organización social en la Guajira». *Revista del Instituto Etnológico Nacional* III [2ª entrega] (1948): 225.
- Isaacs**, Jorge. S. f. «Colección entregada al Museo Nacional». Archivo del Museo Nacional de Colombia (v. 000, f. 7).
- Pérez**, Amada. 2015. *Nosotros y los otros, representaciones de nación y sus habitantes, Colombia, 1880-1910*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pineda Giraldo**, Roberto. 1950. «Aspectos de la magia Guajira». *Revista del Instituto Etnológico Nacional* III [1ª entrega] (1947).

- Pombo**, Fidel. 1881. *Breve guía del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta de Colunje i Vallarino.
- _____. 1886. *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá*. Imprenta de "La Luz".
- Ramírez Zapata**, Martha. 1995. *Wale'kerü. Primera parte*. Bogotá: Artesanías de Colombia.
- _____. 1995. *Wale'kerü. Segunda parte*. Bogotá: Artesanías de Colombia.
- Restrepo Tirado**, Ernesto. 1917. *Catálogo general del Museo de Bogotá, arqueología*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Reyes Gavilán**, Aura Lisette. 2016. «De la collection à la citoyenneté. La notion d'Indien dans la République de Colombie au tournant du xxe siècle». En *Régimes nationaux d'altérité, états-nations et altérités autochtones en Amérique Latine, 1810-1950*, dirigido por Paula López Caballero y Christophe Giudicelli, 73-89. París: Presses Universitaires Rennes.
- _____. 2017. «Entre curiosidades del progreso nacional y objetos etnográficos, prácticas de colección en el Museo Nacional de Colombia a inicios del siglo xx». *Maguaré* 31, n.º 1: 113-151.
- _____. 2018. «Años treinta. Encuentro de caminos hacia la institucionalización de la antropología colombiana». En *Bérose, encyclopédie en ligne sur l'histoire de l'anthropologie et des savoirs ethnographiques*. París: IIAC-LAHIC, UMR 8177.
- Segura**, Martha. 1995. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo I: cronología*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura.
- Wark**, Mirja. 2005. *Si'ira. La apreciada faja tejida de los indios Wayuu de la Guajira, en el límite septentrional entre Venezuela y Colombia*. Groninga: Editorial Yanama.



Entre el prestigio y la instrucción pública: análisis de la donación de José María Aguillón al Museo Nacional en 1836

Libardo Hernán Sánchez Paredes

Magíster en Historia de la Universidad de los Andes. Actualmente se desempeña como investigador de la Curaduría de Historia del Museo Nacional de Colombia.

Resumen

Entendiendo una donación como una práctica que genera relaciones socio-políticas entre actores situados en un contexto y época específicos, el artículo analiza la donación de objetos del presbítero José María Aguillón al Museo Nacional en el año de 1836. El análisis de la donación permite comprender las motivaciones que la hicieron posible, investigando tanto la institución museal como los sujetos ajenos a la misma. Esta doble dimensión de la donación muestra el hecho de que la formación de una colección museal tiene múltiples causas y contradice la idea de que el museo reproduce únicamente la ideología institucional, estatal o personal del director. El análisis histórico de la donación museal como una práctica social expresa el museo como una instancia activa que se encuentra inmersa en el medio social en que se desenvuelve.

Palabras clave

Historia Museo Nacional de Colombia, Joaquín Acosta, donación museal, José María Aguillón.

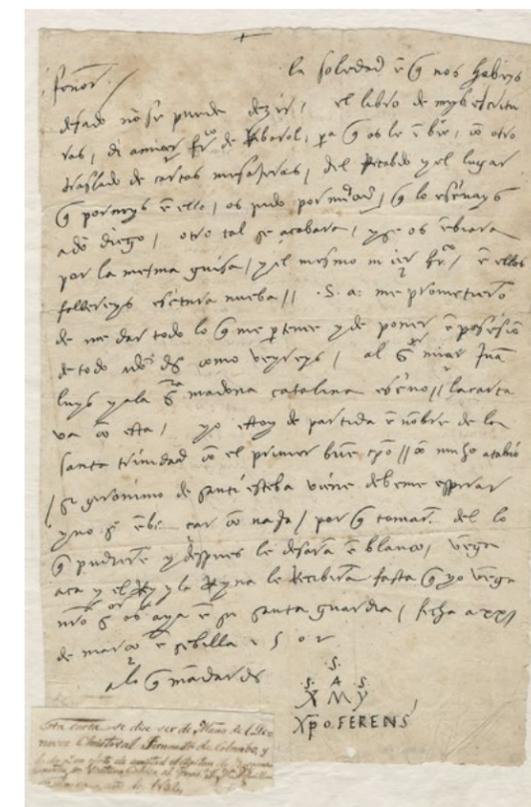
Cómo citar este artículo

Sánchez Paredes, Libardo Hernán. 2018. «Entre el prestigio y la instrucción pública: análisis de la donación de José María Aguillón al Museo Nacional en 1836». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 14: páginas. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>.

En 1836 el presbítero José María Aguillón donó seis objetos al Museo Nacional. La donación constó de ciento cuatro monedas y medallas antiguas y modernas (Pombo Rebolledo 1881, 5)¹; dos retratos, uno de Cristóbal Colón, otro de la madre de Napoleón Bonaparte, María Leticia Ramolino de Bonaparte; tres objetos del Imperio romano, provenientes de las ruinas de Pompeya y Herculano; y, por último, el facsímil de una carta de Cristóbal Colón². En el momento en que el Museo recibió estos objetos, Aguillón resolvía una serie de problemas personales que involucraban a su orden religiosa y al Gobierno nacional. La donación se vio influenciada por estas circunstancias y tuvo una finalidad práctica concreta. Por otra parte, el museo que recibió la donación estaba dirigido por el general Joaquín Acosta (1800-1852). Educado en ciencias en Francia y amigo personal de Francisco de Paula Santander (1792-1840), Acosta le dio un impulso y una orientación distinta a una institución museal que se encontraba en crisis. El Museo Nacional en este momento estaba adscrito a la Universidad Central de Bogotá y recibía su financiación del Gobierno nacional. Se trataba de una institución que propendía por la instrucción pública y que tenía un nexo directo con las políticas estatales para el progreso del país. ¿Por qué Aguillón realizó la donación y por qué Acosta la recibió para el Museo? Tal es la pregunta rectora del presente artículo.

Arjun Appadurai plantea en su célebre artículo sobre la biografía social de los objetos que estos adquieren significado en el conjunto de intercambios a que se ven expuestos. El sentido del objeto aparece en su uso, inmerso en una red de relaciones que involucra tanto un componente material y práctico, como un ejercicio político en el cual se ve inscrita una comunidad y el todo de sus creencias. Los objetos develan su sentido cuando se los comprende como ejes de relaciones políticas, entendiendo política en un sentido amplio (Appadurai 1991, 17). Cuando se realiza el análisis de una colección se la piensa como parte de una institución y se la estudia desde las cualidades propias de los objetos, pero se tiende a dejar a un lado la donación como parte de la historia social de la colección misma. La donación de objetos museales, como los objetos en sí mismos, participan de una serie de circunstancias individuales e institucionales inscritas en un entorno político y social que les otorga su pleno significado. La donación es una práctica social que permite delimitar un entramado de relaciones en las cuales las acciones realizadas por los individuos e instituciones encuentran una razón en la situación vital y sociopolítica en la que se desarrollan.

En el presente artículo se indaga por dos aristas de la donación, el donante y la institución que recibe encabezada por su director. Se aborda el acto de donación como una práctica que implica creencias individuales y grupales acerca de los objetos, de la institución museal y de la comunidad de saber que construye conocimiento relacionado con la institución y los objetos que componen las colecciones. El análisis de la donación museal



es una ocasión para observar la función social que tenía dicha institución en una comunidad específica y en un periodo determinado. En el examen de una donación entendida como práctica se delimita la idea de museo que poseían tanto los individuos externos a la institución, en este caso el donante, como la de aquellos que la concebían, planeaban y trabajaban para su adecuada realización. Dos posiciones que, sin ser contrarias, son divergentes y ofrecen un panorama dinámico y complejo de ese espacio, inmerso en una época determinada.

Este análisis de la donación de Aguillón se divide en tres partes. La primera se ocupa de la recepción de los objetos por parte del Museo en 1836 e inicia por una breve descripción del Museo durante la década de 1820 para comprender las variaciones significativas que se operaron en el mismo durante la década de 1830; ello permite comprender los alcances de la recepción de los objetos para el Museo. En una segunda parte se analiza al donante y su intención de entregar los objetos al Museo Nacional de Colombia y se realiza un breve recuento de la vida del presbítero Aguillón que permite comprender sus motivaciones y la trascendencia de la donación en el periplo de su vida. Finalmente, se extraen algunas conclusiones de ambas experiencias que ofrecen una visión del museo

José Zanetti (atribuido)
**Retrato de Cristóbal
Colón**

ca. 1833
(reg. 542)

**Facsímil de carta de
Cristóbal Colón**

(reg. 674), objetos que hacen parte de la donación de José María Aguillón al Museo Nacional de Colombia. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra y Ángela Gómez Cely, respectivamente

como una institución forjada entre posiciones diversas, moldeada por el entorno individual y social de los protagonistas.

I. Donación e instrucción pública: el Museo Nacional en 1830

1. El Museo Nacional en la década de 1820: del esplendor a la crisis

Entre las consideraciones de la ley que dio origen al Museo, expedida el 28 de julio de 1823 y firmada por el vicepresidente Francisco de Paula Santander, se estableció que su fundación obedecía a dos razones. Primero, la necesidad de investigar las ciencias naturales, «absolutamente necesarias para el adelantamiento de su agricultura, artes y comercio, que son las fuentes productoras de la felicidad de los pueblos» (21 de septiembre de 1825, n.º 101, trim. 8). Segundo, la difusión del conocimiento sobre los recursos naturales y la identificación de «los ricos metales y otros objetos del reino mineral que abrigan en su seno nuestros valles y montañas» (gc 21 de septiembre de 1825, n.º 101, trim. 8). La fundación del Museo Nacional a principios del siglo XIX sigue un patrón repetido en las recientes naciones americanas. Se trata de museos fundados como centros de recopilación de datos e información sobre la naturaleza, con el propósito útil de aportar saberes para la explotación y el comercio (Podgorny y Achim 2014, 23).

De este modo se estableció un museo y una escuela de minas, instituciones que abarcaron tanto la investigación como la formación científica con colecciones de estudio. El día de su inauguración el 4 de julio de 1824, el Museo poseía colecciones de mineralogía, zoología y paleontología, además de instrumentos científicos, un laboratorio y una sala de dibujo (gc 18 de julio de 1824, n.º 144, trim. II). Como lo atestiguan sus colecciones, el Museo tuvo por misión contribuir a la prosperidad del país por medio del estudio y difusión de sus recursos naturales. Siguiendo a la historiadora del Museo María Paola Rodríguez Prada, el paradigma que siguió el Museo Nacional en su fundación fue el ideal de la Ilustración que consideraba que la ciencia y la técnica conllevaban directamente hacia el progreso (Rodríguez Prada 2013, 15).

Esta orientación se ratificó en 1826, cuando el Gobierno nacional expidió la *Ley y reglamentos orgánicos de la enseñanza pública en Colombia* (desde ahora Ley Orgánica) organizando todas las instituciones dedicadas a la instrucción pública, entre las cuales se encontraba el Museo. Los objetivos del Estado en materia de educación eran difusión «a la numerosa clase» e «ilustración general en las ciencias y artes útiles [como] manantial inagotable de riqueza y de poder para la nación que las cultiva» (*Ley y reglamentos orgánicos* 1826, 1). El «museo o gabinete de historia natural» fue concebido como una institución destinada a impartir «enseñanzas



Pedro José Figueroa (ca. 1770-1838)
Francisco de Paula Santander

1825
(reg. 1809)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Ernesto Monsalve Pino

especiales» o cursos en ciencias avanzadas (*Ley y reglamentos orgánicos* 1826, 59). Debía contener, además de las colecciones que reunieran los «tres reinos de la naturaleza», un jardín botánico, un huerto, un gabinete de física, modelos de máquinas e instrumentos para la enseñanza de la física y, finalmente, un laboratorio de química (*Ley y reglamentos orgánicos* 1826, 59).

El objetivo de un museo de investigación y difusión de las diversas producciones del país y sus recursos naturales con propósitos “útiles” o económicos era propio de un país cuya mayor preocupación era económica. En el año de fundación del Museo, la Gran Colombia —como se conoce al país integrado por los actuales países de Ecuador, Panamá, Venezuela y Colombia— aún se encontraba en guerra contra España. La amenaza de una reconquista española había logrado una relativa unificación política bajo un sistema de gobierno centralista y la presidencia de Simón Bolívar (1783-1930), quien, desde su elección en 1819, se mantuvo en campaña militar hasta 1826. A pesar de diversas medidas económicas que buscaron incrementar los ingresos del erario público, la renta fiscal resultaba insuficiente para sostener el Congreso Nacional, representantes diplomáticos, jueces y la tropa militar que se encontraba en guerra y constituía el mayor gasto. Para 1825 los gastos totales del Estado sumaban quince millones de pesos y las rentas eran solo de seis millones y medio (Safford y Palacios 2002, 241).

1826, año en que siguiendo la Ley Orgánica se ratificó la necesidad de un museo de ciencias, es también el año en que la paz política de la Gran Colombia se quebrantó, generando una nueva y urgente problemática a la que debía responder la instrucción pública y el museo mismo.

En los primeros meses de 1826 el general venezolano José Antonio Páez (1790-1873) se declaró en desobediencia de las órdenes del vicepresidente Santander y en varias provincias de Venezuela se habló de una posible ruptura con el Gobierno de Bogotá (Bushnell 1970, 323). Santander se reafirmó en sus decisiones en contra de Páez mientras que Bolívar, queriendo proteger la unidad de la nación y desautorizando al vicepresidente, expidió un edicto en el cual ofrecía un perdón a Páez y le restablecía su cargo militar y sus títulos, decisión que iba en detrimento de la ley (Galvis Madero 1967, 329). Esta acción de Bolívar acentuó las diferencias de las dos facciones políticas cuyos antagonismos irían en aumento con el correr de los años: santanderistas divididos en radicales y moderados frente a los bolivarianos, también llamados serviles (Safford y Palacios 2002, 122).

El 9 de abril de 1828 se instauró la Convención de Ocaña, que debía decidir sobre la continuidad de la constitución firmada en la Convención de Cúcuta de 1821 y ratificar la unión de las distintas provincias que componían la

nación. En la Convención, Bolívar se proponía consolidar el poder central con la declaración de una presidencia vitalicia y extensión de los poderes del Ejecutivo. Sin embargo, la Convención fue dominada por el bando santanderista inclinado por una ordenación federalista de las provincias y que veía los planes de Bolívar como la instauración de una monarquía. El 10 de junio de 1828, los bolivarianos se retiraron de la Convención y con ello esta llegó a su fin. Temiendo disturbios en la capital y movimientos separatistas en las provincias, Bolívar, por el decreto del 27 de agosto del mismo año, se declaró presidente Libertador, eliminó la vicepresidencia y arrojó sobre él los poderes legislativo y ejecutivo hasta que se realizase una nueva convención en 1831 (Safford y Palacios 2002, 125). Los liberales partidarios de Santander sintieron traicionada la República y planearon tomarse el poder por las armas. El 25 de septiembre de 1828 se produjo en Bogotá un atentado contra la vida del Libertador. Algunos autores materiales fueron ejecutados y otros exiliados. Santander mismo fue capturado y Bolívar dio la orden de ejecutarlo, condena luego conmutada por el exilio.

En este punto, la separación de Venezuela de la Gran Colombia era inevitable y la misma dictadura de Bolívar sirvió como un argumento para concretarla. Como un intento por detener la disolución de la Gran Colombia, los bolivarianos convocaron en 1830 una convención en Bogotá. Con los líderes del liberalismo exiliados, los bolivarianos dominaron la convención que recibió por Bolívar la denominación de *Admirable*. La constitución que de allí se concluyó fue promulgada el 5 de mayo de 1830 (Safford y Palacios 2002, 125) y legislaba sobre un país inexistente, pues, desde enero del mismo año, el general Páez ya había declarado la separación de Venezuela como república independiente.

Bolívar renunció a la presidencia en enero de 1830. La convención realizó elecciones presidenciales y resultó elegido Joaquín Mosquera (1787-1878) como presidente y como vicepresidente Domingo Caicedo (1783-1843), dos moderados que invitaron al santanderismo a participar en el gobierno. El general Rafael Urdaneta (1788-1845), venezolano y amigo personal del Libertador, encabezó un golpe de Estado entre julio y junio de 1830 con el objetivo de que Bolívar retornase a la presidencia. El presidente Mosquera y su gabinete renunciaron y Urdaneta asumió el poder. Bolívar, en camino de un autoexilio con destino a Europa, murió en Santa Marta en diciembre del mismo año. Urdaneta no tuvo otra opción que entregar el mando en abril de 1831 a los moderados. En la elección presidencial de 1831 en la llamada Convención Granadina, resultó electo Francisco de Paula Santander como el presidente de la Nueva Granada para el periodo 1832-1836 (Safford y Palacios 2002, 139).

Este ambiente de inestabilidad política y radicalización de facciones políticas contrarias es el que determinó muchas de las decisiones estatales

no solo a nivel gubernamental, sino también en el plano de la educación, incidiendo directamente en el Museo Nacional. Hasta 1828 en el Museo se impartieron clases de Química, Física, Historia Natural, Botánica, Mineralogía y Geognosia (GC 23 de enero de 1826, n.º 223, trim. 18; 21 de enero de 1827, n.º 275, trim. 22). Al parecer, el Museo cumplió con el plan diseñado en la Ley Orgánica hasta los acontecimientos políticos de 1828, tras lo cual las clases de Ciencias Naturales fueron suspendidas (Segura 1995, 70). Sería hasta la llegada de Francisco de Paula Santander a la presidencia de la Nueva Granada en 1832 que el Museo recibiría un nuevo impulso.

2. Un museo en transición: incorporación de colecciones de otras disciplinas

A partir del momento en que el Museo Nacional pasó a formar parte de la Universidad Central con la Ley Orgánica de 1826, hasta la dirección de Joaquín Acosta en 1832, quien recibió la donación del presbítero José María Aguillón, el Museo cambió de dirección tres veces (Segura 1995, 70). Tras la posesión presidencial de Francisco de Paula Santander el 7 de octubre de 1832, el 16 de noviembre del mismo año fue nombrado como director del Museo Joaquín Acosta.

Joaquín Acosta provenía de una familia de terratenientes de Guaduas (Cundinamarca) que tuvo fama por su hospitalidad con los viajeros extranjeros (Davis 1969, 98). Ingresó al Colegio del Rosario en 1817 asistiendo a cátedras de Medicina y Derecho Civil, estudios que abandonó en 1819 para ingresar en el ejército republicano (Acosta de Samper 1901, 30). Estuvo asignado a la campaña del Chocó hasta que en diciembre de 1823 el vicepresidente Santander lo nombró oficial segundo de la Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra, cargo de escritorio que lo sacó del campo y lo puso en Bogotá (Acosta de Samper 1901, 77). Allí entró en relación con Jean Baptiste Boussingault (1802-1887) y François Desiré Roulin (1796-1874), quienes «le prestaban libros, le daban lecciones y por último le recomendaron a sus amigos y parientes en Europa» (Acosta de Samper 1901, 107). Boussingault y Roulin hicieron parte de la comisión de científicos reunida en Europa por Francisco Antonio Zea (1766-1822) con destino a la fundación del Museo y la Escuela de Minas. Con el matemático y geógrafo José María Lanz de Zaldívar (1764-1839), contratado en la misma comisión con el objetivo de formar un cuerpo de ingenieros geógrafos y realizar el mapa de la nación (Rodríguez Prada 2013, 257), se certificó en Matemáticas³. Acosta solicitó la dimisión de su asignación militar y el permiso para viajar a París para continuar su educación. La respuesta afirmativa a esta petición firmada por Santander fue expedida el 11 de octubre de 1825. Su estancia en París se prolongó desde 1826 hasta 1830 y obtuvo una educación de primer nivel: en Matemáticas su profesor fue Jean Marie Duhamel (1797-1872); de Física asistió a los cursos



Autor desconocido
Joaquín Acosta

ca. 1845
 (reg. 498)
 Colección Museo Nacional de Colombia.
 Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

de André Marie Ampere (1775-1836), Luis Joseph Gay Lussac (1778-1850) y Claudé Pouillet (1791-1868); en Química sus profesores fueron Luis Jacques Thénard (1777-1857), Pierre Luis Dulong (1785-1838), Luis Nicolas Vauquelin (1763-1829) y André Laugier (1770-1832); en Geología Louis Cordier (1777-1861); en Astronomía François Arago (1786-1853); en Mineralogía Alexandre Brongniart (1770-1847); en Historia Pierre Claude Daunou (1761-1840); en Literatura François Andrieux (1759-1814); y trabajó personalmente con Alexander von Humboldt (1769-1859) en la realización de la *Carta Hidrográfica de la Provincia del Chocó*⁴.

En febrero de 1830, Acosta se reunió en París con Francisco de Paula Santander quien había partido por motivo de su exilio rumbo a Europa. A los pocos días de su encuentro visitaron el Palacio del Louvre, posteriormente acudieron a la Academia de Ciencias, recorrieron establecimientos de beneficencia, el museo de artillería, la Escuela Central de Artes y Oficios, la fábrica de porcelana de Sevres y el observatorio de París (Santander 1989, 101 y ss.). Este mismo año, en compañía de Santander, Acosta visitó Londres y allí conocieron juntos el Museo de la Sociedad Hanseática, el Museo Británico y la Abadía de Westminster (Santander 1989, 161 y ss.).

Además de Francia, Acosta visitó también Italia, Alemania y llegó hasta lo que hoy en día es Israel y Palestina. A finales del 1830, luego de pasar por Estados Unidos y comprometerse en matrimonio, regresó a la Nueva Granada en diciembre de dicho año. Estuvo presente en la Convención Granadina de 1831 en la que fue electo presidente Francisco de Paula Santander. Fue comisionado para «entregar el nombramiento de Presidente de la República al General Santander, quien estaba entonces en los Estados Unidos, el cual le sirvió como padrino de su matrimonio» (Acosta de Samper 1901, 224-225). De vuelta en la Nueva Granada Acosta recibió el nombramiento de profesor de Química de la Universidad Central y director del Museo Nacional. Durante el periodo de presidencia de Santander se desempeñó también como consultor para el Gobierno en asuntos relacionados con industria, trabajó como comandante de artillería, diputado provincial de Bogotá y congresista (Davis 1969, 119 y ss.).

Acosta tenía el perfil indicado para ocupar el cargo de director del Museo: educado en ciencias por prestigiosos profesores, conocedor de primera mano de los principales museos del mundo y amigo personal y copartidario político del presidente Santander. El decreto de su nombramiento señalaba que el anterior director, Benedicto Domínguez (1783-1868), dejaba el cargo por no tener tiempo suficiente para dedicarle al Museo. Por ello Acosta, como profesor de Química de la Universidad Central, debía utilizar los laboratorios y por tal era razonable que también estuviera a cargo del Museo. Acosta debía encargarse además del «gabinete de historia natural,



Cota de malla que perteneció a un conquistador

ca. 1530
(reg. 1)

Colección Museo Nacional de Colombia. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

el observatorio astronómico, i todos los instrumentos, máquinas, libros i demás enseres que pertenecen al museo» (GNG 25 de noviembre de 1832, n.º 61, trim. 4). Se le conminaba a la recuperación del observatorio, a que conservase y aumentase las colecciones y a que realizase «observaciones meteorológicas, las cuales publicadas de tiempo en tiempo por la gaceta, pondrán al alcance de todos una multitud de resultados importantes en las ciencias i en las artes» (GNG 9 de diciembre de 1832, n.º 63, trim. 4).

Al parecer en el momento en que Acosta recibió el Museo este se encontraba en declive. El trabajo de Acosta inició por la recuperación de la estructura de la casa en que se alojaba el Museo y el edificio del observatorio astronómico. El Museo tenía dos salas, una de mineralogía o minerales (AGN, SR, IP, leg. 126, ff. r.24 y r.32) y otra de historia natural y curiosidades en la que se alojaban las colecciones botánicas y algunos objetos históricos (AGN, SR, IP, leg. 126, ff. r.58 y r.68). En sus dos primeros años de gestión Acosta reportó el cambio de los bastidores de exhibición de los objetos de ambas salas, vidrieras para todos los bastidores y rejas en las ventanas de la sala de historia natural (AGN, SR, IP, leg. 126, ff. r.44 y r.46). Del observatorio astronómico reparó las paredes; en 1836 cambió las doscientas dieciocho «vidrieras en todas las ventanas» del edificio y en 1837 cambió de lugar la puerta. Además formó la biblioteca del observatorio (AGN, SR, IP, leg. 126, ff. r.22 y r.23).

En abril de 1833, la *Gaceta de la Nueva Granada* publicó un aviso en el que se citaba que el edificio del Museo «ha sido reparado i mejorado considerablemente a esfuerzos del director. Se abrirá al público los segundos i ultimos domingos de cada mes, de las 11 de la mañana a las dos de las tarde i los lunes siguientes a los domingos espresados» (GNG 25 de noviembre de 1832, n.º 61, trim. 4). A pesar de que Acosta recuperaba la infraestructura del Museo, su innovación y verdadero aporte se encuentra en la incorporación de nuevas temáticas en sus colecciones.

En el informe de gestión de 1834, Acosta reportó el ingreso a la colección de dos cronómetros reparados en Francia, una colección de rocas remitida desde Marmato y una piel de ave, objetos que formaban parte de las colecciones de física, mineralogía e historia natural. Pero en el reporte también aparece la incorporación de piezas de loza fina de la fábrica de Bogotá, que implicó el coleccionismo de objetos industriales; el «magnifico cuadro de Van Selet» de la escuela holandesa, recuperado por el mismo Acosta para el Museo; y el cuadro de una Magdalena, objetos que implican coleccionismo de arte. También incorporó objetos propios de la historia nacional como monedas antiguas; «los retratos de los virreyes que a mi solicitud se hicieron pasar de la Tesorería de la provincia [...]»; «La cota de malla de uno de los conquistadores»; y el cuadro de Francisco José de Caldas (1768-1816) pintado por José Manuel Groot «de que carecía el

museo» (AGN, SR, IP, leg. 126, f. r.47). Finalmente, en los últimos años de su dirección ingresaron antigüedades indígenas (AGN, SR, IP, leg. 126, ff. r.25 y r.60).

Si bien el Museo poseía algunos objetos de historia y antigüedades, el coleccionismo de objetos que implicase otras disciplinas y no solo las ciencias naturales muestra una nueva orientación. Al finalizar el año de 1830, después de sus viajes con Acosta, Francisco de Paula Santander expresó en su diario:

Después de lo que he visto de bellas artes en Europa, estoy persuadido de que un viajero recorriendo las galerías de cuadros y estatuas, y asistiendo a los teatros con personas de alguna inteligencia en Bellas artes, aprende a conocer generalmente la pintura, la arquitectura, escultura y música. *Además se instruye de la historia de los pueblos, sus usos y costumbres, de la mitología y de otra porción de conocimientos útiles.* Un viajero además si hace algún estudio serio, si trata algunos hombres célebres y frecuenta las buenas sociedades y si visita los establecimientos de ciencias naturales, exactas y metafísicas, nada podrá serle tan útil como el viaje. (Santander 1989, 27; la itálica es mía)

Esta idea de un museo enciclopedista, que fuese sistematizador de todos los productos de la naturaleza y, a la vez, expresión política de la riqueza y del estado de civilización de una nación (Lacour 2014, 35), influyó en la nueva dirección del Museo. Se trataba de constituir no solo un museo de ciencias, sino un museo de carácter nacional que incluyese las manifestaciones artísticas, la historia y las costumbres propias de lo que se consideraba la nación y su pasado. Se amplió la categoría de los “conocimientos útiles” de los técnicos y científicos a la enseñanza de la historia política y moral. Dicha orientación del Museo no debe extrañar si se tiene en cuenta la situación política del momento: ruptura de la Gran Colombia y radicalismo político entre liberales y bolivarianos e incluso al interior de los liberales mismos divididos entre moderados y radicales.

El proyecto de instrucción pública de 1834 (Proyecto de Código de Instrucción Pública) ratificó esta nueva orientación del Museo. Firmado por José Ignacio Márquez como presidente del Consejo y quien posteriormente reemplazó a Santander en el siguiente periodo presidencial (1837-1841), el proyecto de instrucción pública consistió en un plan de reforma a la educación que convocó a múltiples actores del medio intelectual nacional y que finalmente no logró llegar a ley por las presiones de la oposición política (Echeverry S. 1989, 101). En el proyecto de instrucción pública la educación tenía por meta ofrecer «una garantía de orden y bienestar general». La instrucción pública «es necesaria para que los derechos y deberes del hombre y del ciudadano sean mejor conocidos, apreciados, cumplidos y ejercidos y los fines sociales obtenidos mas completamente»

(*Proyecto de código 1834*, 1). El Museo Nacional fue concebido como un auxiliar de los establecimientos de instrucción pública (*Proyecto de código 1834*, 16), encargado de la educación especial, esto es, dedicado a aquellas profesiones que requieren «medios particulares de instrucción» (*Proyecto de código 1834*, 28). Quedaba bajo la autoridad de la Dirección de Instrucción Pública la cual debía establecer «el tiempo y modo en que el público ha de utilizarse de estos establecimientos, dispondrá su visita cuando lo tenga a bien» (*Proyecto de código 1834*, 44). Con respecto a sus colecciones señala que «se procurarán objetos de historia natural en sus tres reinos y *antigüedades del país*, máquinas e instrumentos cuyas colecciones estaran anexas a su biblioteca» (*Proyecto de código 1834*, 44; la *itálica es mía*).

Durante la década de 1830, el Museo Nacional integró a su misión vocacional las colecciones de historia o antigüedades del país. El orden y la ilustración política y moral se transformaron en objetivos principales de la instrucción pública y el Museo, como entidad auxiliar, debía contribuir a esta meta. Aunque el proyecto de instrucción pública no llegó a convertirse en ley, sintetiza los objetivos de la educación de la época y muestra que la nueva orientación del Museo respondía a las necesidades políticas del momento.

3. La recepción de los objetos

En este contexto político y educativo fue recibida la donación de José María Aguillón. Recordemos, esta consistía en una colección de monedas, dos retratos, tres antigüedades de Pompeya y Herculano y un facsímil de una carta escrita por Cristóbal Colón. La donación de Aguillón se ajustaba perfectamente a la nueva orientación del Museo, reflejada en el coleccionismo de objetos históricos: se trató de una colección de historia que ligaba el presente de la nación con un pasado remoto y que lo integraba a la historia de la civilización occidental. La disciplina de la historia en el siglo XIX le permitió a los recientes regímenes políticos remontarse a un pretendido origen que ordenaba el cauce del tiempo, les brindaba legitimidad y, finalmente, ofrecía un orden político para el presente (De Certeau, Dominique y Revel 2008, 78).

Los retratos de Cristóbal Colón y María Letizia Ramolino de Bonaparte, este último, referencia directa a Napoleón Bonaparte, formaron parte de una nascente pinacoteca histórica de personajes ilustres integrada en el momento, según los datos que se tienen, por los virreyes y Francisco José de Caldas. Siguiendo a la historiadora de la Revolución francesa Alice Gérard, la historiografía posrevolucionaria «practicó profusamente el culto a los héroes» (Gerard 1998, 31). Separándose de los modelos hagiográficos del catolicismo, la historia postuló sus propios héroes laicos, dignos de ser emulados por una población que debía adaptarse a los valores republicanos.



Acosta asumió la donación como un logro dentro de su gestión. En el informe que hace al Gobierno ante su partida como agente diplomático al Ecuador durante el gobierno de José Ignacio Márquez en 1837, afirma que

El Museo se ha acrecentado durante los cinco años de mi administración con cerca de doscientos objetos nuevos, (sin contar con las colecciones de minerales i la de medallas del señor Aguillon), muchos se deben a donaciones jenerosas de ciudadanos, otros han sido enviados por el gobierno, i otros han sido adquiridos con los fondos del Museo. (GNG 10 de diciembre de 1837, n.º 326, trim. 24)

Igualmente, según relato del viajero estadounidense John Steuart quien visitó Colombia entre 1836 y 1837, Acosta realizaba las visitas por el Museo. Steuart exaltó la colección de minerales mientras que consideró un sinsentido que, teniendo el territorio nacional una profusa riqueza de vida animal e insectos, la colección de historia natural fuese tan pobre. Sobre los objetos de historia, Steuart enumeró los que a su criterio eran más importantes: el estandarte de Pizarro y «a portrait of Cristopher Columbus, from Spain, said to be an excellent one; and an original letter of

José Manuel Groot
**Doctor Aguillón,
doctor Saurto y
el padre García,**

ca. 1853-1858
Colección particular J. M. R. S.
Reproducción fotográfica por
Samuel Monsalve Parra

his, in his own handwriting» (Steuart 1838). La carta de Colón fue recibida como original, lo que le brindaba un mayor valor histórico, museal y como testimonio del pasado que se quería construir para la nación. La donación de Aguillón se constituyó en un importante aporte a las colecciones según la misión que el Museo se proyectaba y según la propia materialidad de los objetos.

II. Donación e interés: el caso de José María Aguillón

1. Los años de formación

En 1850, el presbítero José María Aguillón publicó *El triunfo de la tiranía archiepiscopal*, un escrito en el cual se defendía de acusaciones hechas por el arzobispo de Bogotá, Manuel José Mosquera (1800-1853). Allí Aguillón repasó algunos logros de su vida. Recordaba que desde los ocho años ingresó a la comunidad de San Juan de Dios, Orden Hospitalaria, lugar en el que aprendió el oficio de la medicina. Posteriormente, entre los años de 1821 y 1822, participó en la campaña del Sur, al lado de Simón Bolívar (1783-1830), en calidad de médico del ejército. Terminada la guerra, fue destinado al curato de Cota (Cundinamarca) para luego servir como «médico, cirujano, contador i boticario en el hospital militar de la ciudad de Medellín, Capital de Antioquia, [...] desde octubre de 1823 hasta setiembre de 1829» (Aguillón 1850, 15). Lo que no narra Aguillón en sus memorias fueron los acontecimientos que lo llevaron desde Bogotá a Medellín en 1823, entonces población pequeña que solo hasta 1826 fue considerada capital de Antioquia.

En los primeros años de constituida la República de Colombia la relación entre el Estado y la Iglesia era tensa. En la Convención de Cúcuta de 1821 fue eliminada la Inquisición y, con ella, la censura de la Iglesia sobre temas de moral y conocimiento, función que asumió el Estado. Fueron suprimidos los conventos con menos de ocho miembros, se limitó el fuero eclesiástico al considerar a todos los ciudadanos como iguales y se limitaron las fuentes económicas de la Iglesia, restringiendo los diezmos, e incluso se llegó a proponer la extinción de los censos y de los bienes de manos muertas. La medida efectiva con la que el Gobierno nacional buscó limitar el poder de la Iglesia y controlarla desde adentro consistió en la prolongación del patronato real (Bushnell 1970, 195 y ss.). La ley del patronato, exclusiva del rey durante el periodo colonial, implicaba el derecho a legislar sobre los nombramientos y promociones de sacerdotes, además de asuntos administrativos y económicos (Bushnell 1970, 229). En 1823, el proyecto de ley que prolongaba el patronato en manos del Estado republicano se presentó ante la Cámara de Representantes de Bogotá. El día 31 de julio se realizó la votación y el resultado fue de veintiséis votos a favor y ocho en contra, resultado públicamente aplaudido (EP 10 de agosto de 1823, n.º 13).

El día 4 de agosto se leyó en la Cámara de Representantes la aprobación del Patronato Real cedido a la República de Colombia (Restrepo 1885, 141).

En los primeros días de septiembre del mismo año, tan solo unos días después de la prolongación del Patronato en manos del Estado, se realizó la elección del Superior Provincial de la Orden Hospitalaria en la cual Aguillón participó activamente. En 1823, Aguillón era un presbítero joven, y tal vez, deseoso de cambios en la Orden, al punto de ejercer influencia para que un religioso en particular ganase las elecciones. Enterado el superior de la Orden, declaró la elección nula «por haber faltado la libertad de los sufragantes, mediante el empeño que hubo de solicitud de votar a favor del individuo que salió electo». El día 17 del mismo mes fue radicada una denuncia ante el tribunal de la Orden, en la que se acusó a Aguillón y otros correligionarios de haber influido en los resultados de la elección. Al día siguiente, 18 de septiembre, se levantó una información sumaria en la que varios sacerdotes acusaron a Aguillón de haber pedido el voto para fray Paulino Rocha («Convento hospital Nuestro Padre San Juan de Dios de la ciudad de Bogotá», АНЕСРН, ПСВТФ fechas extremas 1763-1857). Para el 29 del mismo mes, Aguillón ya estaba de camino a Medellín destinado a ejercer la medicina en el hospital militar de dicha ciudad, haciéndolo en calidad de conventual y no de presbítero, esto es, con un grado inferior al que ostentaba en Bogotá («Bogotá, septiembre 29 de 1823. Al señor Manuel José Puerta Juez Político de cantón de Medellín», АНЕСРН, ПСВТФ fechas extremas 1763-1857).

En momentos en que el Gobierno nacional declaraba su dominio sobre la Iglesia, para la Orden Hospitalaria tener un sacerdote que actuaba con libertad no era conveniente y posiblemente por ello fue expulsado de la capital del país. Desde octubre de 1823 hasta septiembre de 1829, Aguillón estuvo en Medellín desempeñándose como el único facultativo en el hospital e incluso, en toda la ciudad, si creemos a Clemente López Vargas, historiador de la Orden Hospitalaria en Colombia. En 1829 Aguillón se retiró del cargo por problemas de salud desconocidos (López Vargas 1997, 107). Un año antes, en 1828, le fue restituido su título de presbítero, tras cinco años de haberlo perdido (Aguillón 1850, 8).

2. Años de compromiso político y exilio

En 1830 fue elegido como Provincial de la Orden Hospitalaria fray Agustín del Carmen Silva y los problemas de Aguillón con la Orden se agudizaron. El nuevo provincial le encomendó a Aguillón, el 18 de mayo de 1830, la labor de inventariar los fondos pecuniarios y los muebles de la botica de la Orden. A continuación, según relato de Aguillón, fray Agustín se apropió de la llave de la botica y no permitió realizar dicho trabajo. Aguillón reconvinó a fray Agustín su actitud en varias ocasiones sin obtener respuesta favorable y por tal decidió acusarlo públicamente de apropiarse de dineros

y bienes de la Orden, y no testarlos ante la autoridad gubernamental pertinente (Aguillón 1832-2). Como señaló fray Agustín, la acusación de Aguillón no solo lo perjudicaba personalmente, sino que atentaba contra la misma institución religiosa pues apoyaba directamente el poder del Estado sobre la Iglesia (Carmen Silva 1831). En otros términos, Aguillón se apoyaba en la ley de Patronato que el Estado se había arrogado tras la Independencia para afirmar su causa (Carmen Silva, *Al ilustrísimo Padre Procurador*).

Según el propio Aguillón, en retaliación por sus acusaciones, fray Agustín y otros sacerdotes lo acusaron del robo de unas vinajeras de oro. Con ello lograron despojarlo de sus cargos de «maestro de novicios, sacristán mayor, procurador 2.º de corte, y enfermero mayor». Cuando protestó por la acusación, se le exigió silencio «con el pretexto de santa obediencia» (Aguillón 1831). Aguillón recurrió nuevamente al Estado, a la Corte Superior de Apelaciones, la cual lo absolvió del robo el 2 de mayo de 1831. La Orden Hospitalaria dilató la restitución de los cargos por lo que nuevamente tuvo que intervenir un funcionario del Estado (Aguillón 1831). De nuevo, los superiores de la Orden se enfrentaban a un sacerdote que actuaba con independencia, apoyándose en el Patronato del Gobierno, y lograba limitar el poder de la Orden. Aguillón finalmente fue designado a Casanare, región habitada por misioneros e indígenas, destino que suponía renunciar a sus comodidades y a la posibilidad de seguir ascendiendo en la jerarquía eclesiástica.

Al tiempo que era absuelto de las imputaciones de robo, una acusación más se sumó a su historial y esta vez surgida del Gobierno nacional. En el año de 1830, en plena época de la rebelión antes enunciada del general Rafael Urdaneta, tres escritos políticos que atacaban al Gobierno legítimo de Joaquín Mosquera (1787-1831) se publicaron en Bogotá: el *Cáustico*, el *Orejón* y el *Candil*, los cuales el Gobierno atribuyó a Aguillón (Carmen Silva 1831). Aguillón respondió a las acusaciones en su texto *El precursor* y las consideró todas como invenciones de fray Agustín, asegurando que él no era “servil”, esto es, seguidor de los bolivarianos, y que nunca escribió dichos papeles (Aguillón 1832-1). Pese al alegato de defensa de Aguillón, se entabló un juicio civil en el cual se le imputó la redacción de dichos panfletos y el 14 de octubre de 1831 se lo destinó a confinamiento en la ciudad de Cartagena (Carmen Silva 1831).

Para entender cabalmente la posición de Aguillón es menester recordar el estado de polarización política en que se encontraba la nación para 1831. Como se señaló anteriormente, la opinión pública se dividía básicamente en dos partidos, los bolivarianos, también llamados serviles, y los liberales, que a su vez se dividían en exaltados y moderados. Tras el atentado del 25 de septiembre de 1828, Bolívar afianzó su posición ganando el favor de la Iglesia. Eliminó el decreto de supresión de conventos instituido en 1821 y devolvió a las órdenes aquellos que no se encontraban en uso (Restrepo

1885, 225). Además, restituyó para la Iglesia el censo moral sobre los libros y prohibió la enseñanza del derecho a partir de las teorías del filósofo utilitarista Jeremy Bentham (1748-1832). Igualmente, suspendió las clases sobre principios de legislación, ley pública, ley constitucional y ciencias administrativas, e hizo obligatorio en las universidades un curso acerca de los fundamentos de la religión católica (Safford y Palacios 2002, 124). Aguillón, aún en 1852 cuando la imagen pública de Bolívar se encontraba en declive⁵, seguía considerándose como bolivariano, agradecido por las recomendaciones que obtuvo del Libertador y las cuales le valieron para obtener el curato de Cota (Cundinamarca) (Aguillón 1850, 34).

Posterior a las acusaciones y juicios en su contra, Aguillón resultó no bienvenido en su orden religiosa, que lo envió a Casanare, y considerado como peligroso por el Gobierno nacional, confinado a Cartagena. Doblemente desterrado, el siguiente movimiento de Aguillón fue referido en un panfleto anónimo titulado *Defensa versificada*, publicado en 1831. Allí se mencionaba que la hermana de Aguillón apeló el fallo dictaminado por el Gobierno y que Aguillón se encontraba prófugo de la Orden para evitar su designación a Casanare (Anónimo 1831, v. 556). En un escrito de Aguillón titulado *El triunfo de la justicia*, publicado en 1832, afirmaba en tono triunfal que se dirigía a Roma tras obtener un permiso del Gobierno el 3 de enero del mismo año (Aguillón 1832-1). Ante el rechazo de la Iglesia y el Gobierno nacional, Aguillón optó por el exilio.

3. La donación al Museo Nacional

Aguillón regresó de Roma en 1833 y se radicó en la ciudad de Santa Marta (GNG 24 de abril de 1836, 239, trim. 18). De su viaje logró esencialmente tres cosas: primero, la autorización papal para realizar su renuncia al orden regular y pasar al secular, rompiendo así vínculos con los hospitalarios y quedando bajo la jurisdicción del poder diocesano. Segundo, una dispensa de conocimientos en medicina expedida por la Santa Sede (GNG 15 de enero de 1837, n.º 279, trim. 21). Tercero, adquirió los objetos donados al Museo Nacional en 1836. La secularización y la autorización para ejercer medicina fueron los objetivos principales del viaje a Roma. Estas dispensas le permitieron cortar todo nexo con la Orden Hospitalaria y cesar definitivamente la persecución de que era objeto, además de evadir la designación a Casanare. También, lograba ejercer el oficio de la medicina de manera independiente.

Sobre la adquisición de los objetos en Roma, la pregunta de si fueron obtenidos para ser donados no puede ser concluida con la información de que se dispone actualmente. El único objeto del cual se puede dar alguna razón de su proveniencia es el facsímil de la carta de Cristóbal Colón⁶, pero este dato no permite concluir si Aguillón tuvo algún propósito especial en

el momento de su adquisición. Lo que sí se puede argumentar es que a su regreso a la Nueva Granada la donación se presentó como algo conveniente para mejorar su situación.

En virtud del Patronato todo nombramiento eclesiástico debía ser aprobado por el Gobierno nacional. Sobre Aguillón pendía un proceso en su contra y mientras no lo resolviera no podía obtener en propiedad la designación de ninguna parroquia. En 1835, Aguillón escribió desde Santa Marta al Gobierno nacional pidiendo se reabriera su proceso para probar su inocencia y liberarlo del confinamiento en Cartagena. En respuesta se publicó en la *Gaceta de la Nueva Granada*, el diario oficial del Gobierno, una resolución firmada por Florentino González (1805-1874), entonces secretario de Estado, en la que se le refería que por la

lei del 22 de marzo de 1832 se estableció un olvido legal de todos los acontecimientos políticos que tuvieron lugar antes del restablecimiento del gobierno lejítimo, [y] ningún granadino puede ser llamado a juicio por tales acontecimientos. (GNG 24 de abril de 1836, n.º 239, trim. 18)

Además se agregaba que por los buenos informes del gobernador de la provincia y de varios ciudadanos, no había razón alguna para que Aguillón estuviese confinado en Cartagena y se le convenía se dirigiese a Bogotá para realizar «el juramento de obedecer, sostener i defender la constitución de la Republica» (GNG 24 de abril de 1836, n.º 239, trim. 18).

A finales de 1835 Aguillón se puso en camino para Bogotá («Carta de fray Eustaquio Ramírez dirigida al Provincial de la orden Emigdio Santos. Mompox, diciembre 28 de 1835», АНЕСРН, РСВТФ fechas extremas 1763-1857). Se encontraba libre de las sanciones impuestas en el pasado y deseaba congraciarse con el Gobierno central. El Museo Nacional dependía del Departamento del Interior i Relaciones Exteriores, y era considerado como un establecimiento de instrucción pública (GNG 3 de julio de 1836, n.º 249, trim. 19). El director del Museo, Joaquín Acosta, era político activo y amigo personal del presidente Francisco de Paula Santander (1792-1840). Públicamente era conocida su filiación al Gobierno en curso puesto que, además de su vinculación directa con el Estado, en 1833 publicó un periódico llamado la *Prensa Bogotana* en el cual apoyaba las políticas estatales y llamaba la atención sobre problemas que consideraba no recibían un adecuado tratamiento.

En el ambiente políticamente polarizado de 1836, siendo director del Museo un personaje cercano al presidente no solo en el plano político sino personal, y tratándose el Museo de una institución que formaba parte de los planes educativos del Estado, una donación al Museo Nacional

significaría una pública adhesión al Gobierno de turno. Efectivamente, el 18 de diciembre de 1836, en la *Gaceta de la Nueva Granada*, con el encabezado «Donación patriótica» se notificaba la donación de Aguillón y se afirmaba que

El Poder Ejecutivo ha visto con el mayor aprecio este acto de patriótica jenerosidad, i ha recomendado al gobernador de esta provincia, por cuyo conducto se hizo la donacion, que diese las gracias al donante a nombre del gobierno supremo (GNG 18 de diciembre de 1836, n.º 275, trim. 20)

En los archivos conocidos, durante la década de 1830 no se registró ninguna otra donación de la magnitud de la realizada por Aguillón. Sin embargo, su generosidad con el Gobierno no terminaría allí. Con motivo de un problema diplomático con Inglaterra, un mes después de la donación al Museo, la misma gaceta notificó la donación de Aguillón de cincuenta pesos al Gobierno nacional en caso de que se iniciara una guerra. Aguillón, además, ofrecía «su persona para servir en el [oficio] de capellan del ejército o en la de practicante de medicina y cirujía, pues que para esto último tiene las necesarias dispensas de la Santa Sede» (GNG 15 de enero de 1837, n.º 279, trim. 21). La suma de dinero era importante si se tiene en consideración que el portero y sirviente del Museo ganaba seis pesos mensuales (AGN, SR, IP, leg. 126, f. 61), o que el Museo pagó doce pesos por el cuadro de Francisco José de Caldas, pintado por José Manuel Groot (1800-1878), reconocido artista de la capital de la República (AGN, SR, IP, leg. 126, f. 71).

Las diligencias de Aguillón rindieron los esperados beneficios y ganaron el favor de un Gobierno que le era adverso. Según su propio testimonio, el mismo Santander le propuso ocupar una silla en el coro de Santa Marta o de Pamplona, propuesta que Aguillón rechazó pues «le sería imposible en aquella época retirarse de esta Capital de Bogotá» (Aguillón 1850, 15). Tiempo después, Aguillón adquirió en propiedad la institución canónica del curato de Cota (Cundinamarca), la cual detentó hasta 1845, cuando la permutó por la de Piedras (Tolima) (Acero 1853, 5).

III. Conclusión: significado de la donación

Los casos analizados en este artículo permiten ver la disparidad de criterios que confluyen en la formación de una colección museal. Para Aguillón la donación al Museo Nacional fue una estrategia política que le permitió ser visualizado públicamente y reconocido por un patriotismo desinteresado, congraciándose así con el Gobierno nacional, a diferencia de Joaquín Acosta, para quien la donación aportaría objetos consecuentes con la nueva orientación de un museo enciclopédico y de corte nacionalista, abierto a colecciones históricas representativas de la identidad de lo que se entendía en dicha época por la nación. Estas dos dimensiones de una

misma donación constituyen un ejemplo de la pluralidad de relaciones que median para la concreción de una colección museal. Como señala Irina Podgorny

Lejos de ser las entidades ontológicas imaginadas por las historiografías nacionalistas (o sus exégesis), las colecciones latinoamericanas de la primera mitad del siglo XIX se vislumbran en pleno proceso de construcción y transformación. Estudiar su historia implica, por lo tanto, prestar atención a estas relaciones cambiantes y a los fenómenos más globales que marcan la vida de una colección. (Podgorny y Achim 2014, 24)

Cuando se analiza un museo únicamente desde una perspectiva institucional o de la particularidad de un individuo, surgen distorsiones reduccionistas que ven el museo enmarcado en una única misión, simplificando su función social. La definición de un museo de carácter nacional como una palestra de las ideas del Gobierno de turno desemboca en la consideración del mismo como una institución estática, anclada en el pasado y sin relación con el presente. Las posiciones divergentes o contrarias confluyen en el museo y muestran que, lejos de ser una institución estática, se encuentra en un movimiento inmanente de autodefinición, siempre dependiente de las relaciones que propicia por tener una función en el medio social en que se desenvuelve.

La consideración de la donación como una práctica favorece la investigación de múltiples dimensiones de la misma. Así, una posterior investigación puede seguir ahondando en el significado de la donación de Aguillón centrándose en las diversas representaciones sociales que los objetos donados tienen en la sociedad, o también, centrarse en las comunidades de saber que influyeron para que el museo fuese considerado a nivel social como una institución que arroja prestigio a sus relacionados. La donación es una práctica que ofrece múltiples perspectivas de análisis y enriquece la historia de un museo y sus colecciones.

Notas

- 1 La colección se encuentra actualmente desaparecida.
- 2 En las colecciones del Museo Nacional de Colombia, los retratos tienen los registros 542 y 3047; los objetos romanos corresponden a *Plato de alabastro encontrado en las ruinas de Pompeya* (reg. 919); *Caja para ungüentos procedente de las ruinas de Herculano, Italia* (reg. 920); y *Mortero en alabastro procedente de las ruinas de Herculano* (reg. 921); y la carta de Cristóbal Colón se encuentra registrada con el número 674.
- 3 En la biografía de su padre, Soledad Acosta de Samper afirma que Joaquín Acosta estudió matemáticas con «el Coronel de ingenieros D. José Sanz» (Acosta de Samper 1901, 77). Sin embargo, para su tesis doctoral Robert Henry Davis consultó el Archivo Nacional de Venezuela y en el fondo Pérez

y Soto, tomo XI, encontró una certificación en matemáticas para Joaquín Acosta expedida por «José María Lans», quien supongo no puede ser otro que José María Lanz de Zaldívar (Davis 1969, 103).

- 4 Sobre la educación de Acosta en París confrontar su *Diario en París* (1826-1827), digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia. El mapa se encuentra en el *Atlas géographique et physique des régions équinoxiales du nouveau continent* de Alexander von Humboldt y Aimée Bonpland, plancha n.º 25. Existe una digitalización realizada por la misma biblioteca.
- 5 El escritor y político liberal José María Samper escribió en 1858 sobre Bolívar: «como Napoleón, que pretendía borrar del Diccionario la palabra *imposible*, Bolívar desconoció siempre en el suyo la palabra *obediencia*. [...] Bolívar no tuvo siquiera la fortuna de caer i de morir gloriosamente. [...] Napoleon no fué verdaderamente grande sino en Santa Elena. Bolívar no quiso serlo ni en San Pedro. [...] Mas decidido por Machiavelo que por Juan Jacobo Rousseau, Bolívar no pudo adelantar jamas en la escuela práctica de la libertad. Ni comprendió el espíritu de su siglo ni el mecanismo de su propia obra» (Samper 1858, 158-159).
- 6 En una nota anexa a la carta afirma: «Esta carta se dise ser de mano de del Genovez Christoval Fernando de Colombo, y la dio por un efecto de amistad el capitan del Bergantín Genovez don Ventura Gotuso, al Presbitero don J. M. Aiguillon en Génova, año de 1832».

Bibliografía

Archivos

AGN (Archivo General de la Nación), SR (sección República) e IP (Instrucción Pública)

AHECPH (Archivo Histórico Especial Curia Provincial de la Orden Hospitalaria), PSBTF (fondo Provincia de San Bernardo y Tierra Firme)

Biblioteca Nacional de Colombia

Fuentes primarias

Acero, Juan de Dios. 1853. *El cura de Cota, presbítero Juan de Dios Acero al público imparcial*. Bogotá: Imprenta de José María Cifuentes.

Acosta de Samper, Soledad. 1901. *Biografía del general Joaquín Acosta. Prócer de la Independencia, historiador, geógrafo, hombre científico y filántropo*. Bogotá: Librería Colombiana.

Acosta, Joaquín. 1826-1827. *Diario en París* [manuscrito].

Aguillón, José María. 1832-1. *El precursor*. Bogotá: Imprenta de Bruno Espinosa.

_____. 1832-2. *El triunfo de la justicia*. Bogotá: Imprenta de Bruno Espinosa.

_____. 1850. *El triunfo de la tiranía archiepiscopal, adquirido por la fuerza del poder, pero no por la justicia ni la razón*. Bogotá: Imprenta de Morales y Compañía.

Anónimo. 1831. *Defensa versificada*. Bogotá: Imprenta de Juan Nepomuceno Barros.

Carmen Silva, Agustín del. *Al ilustrísimo Padre Procurador General de la religión de Hospitalarios*. АНЕСРН, fondo Provincia de San Bernardo y Tierra Firme; fechas extremas 1763-1857.

———. 1831. *Al respetable público*. Bogotá: Imprenta de A. Roderick.

Ley y reglamentos orgánicos de la enseñanza pública en Colombia. 1826. AGN, sección República, archivo José Manuel Restrepo, v. 1.

Pombo Rebolledo, Fidel. 1881. *Breve guía del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta de Colunje i Vallarino.

Proyecto de código de instrucción pública para el Estado de la Nueva Granada. 1834. Bogotá: Imprenta de Bruno Espinosa, por José Ayarza.

Restrepo, José Manuel. 1954. *Diario Político y Militar. Tomo I*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Samper, José María. 1858. *Apuntamientos para la historia política y social de la Nueva Granada desde 1810, i especialmente la administración del 7 de marzo*. Bogotá: Imprenta del Neo-Granadino.

Santander, Francisco de Paula. 1989. *Santander en Europa. Diario de viaje 1829-1830. Tomo I*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de la República.

Steuart, John. 1838. *Bogotá in 1836-7. Being a Narrative of an Expedition to the Capital of New-Grenada, and a Residence There of Eleven Months*. Nueva York: Harper & Brothers.

Prensa

Correo Semanal

El Calentano

El Iris de Boyacá

El Patriota (EP)

Gaceta de Colombia (GC)

Gaceta de la Nueva Granada (GNG)

Fuentes secundarias

Appadurai, Arjun. 1991. «Introducción: las mercancías y la política del valor». En *La vida social de las cosas. Perpectiva cultural de las mercancías*. Ciudad de México: Grijalbo.

Botero, Clara Isabel. 2006. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Bogotá: ICANH y Universidad de los Andes.

Bushnell, David. 1970. *The Santander Regime in Gran Colombia*. Connecticut: Greenwood Press.

Davis, Robert Henry. 1969. «Acosta, Caro, and Lleras: Their Views of New Granada's National Problems, 1832-1853». Tesis doctoral. Universidad de Vanderbilt.

De Certeau, Michel, Julia Dominique y Jacques Revel. 2008. *Una política de la lengua. La revolución francesa y las lenguas locales: la encuesta de Gregorio*. México: Universidad Iberoamericana.

Echeverry S., Alberto. 1989. *Santander y la Instrucción Pública (1819-1840)*. Bogotá: Universidad de Antioquia.

Galvis Madero, Luis. 1967. «La Gran Colombia (1819-1830)». En *Historia extensa de Colombia. Volumen VII*. Bogotá: Ediciones Lerner.

Gerard, Alice. 1998. «Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX siècle». *Romantisme*, n.º 100.

Lacour, Pierre-Yves. 2014. «El gran depósito de la naturaleza. El Muséum National de Historia Natural de París hacia 1800». En *Museos al detalle: colecciones, antigüedades e historia natural: 1790-1870*. Rosario: Prohistoria Ediciones.

López Vargas, Clemente O. H. 1997. *Cuatrocientos años de hospitalidad. La Orden Hospitalaria en Colombia*. Bogotá: SELARE.

Podgorny, Irina y Miruna Achim. 2014. «Descripción densa, historia de la ciencia y las prácticas del coleccionismo en los años de la revolución, la guerra y la independencia». En *Museos al detalle: colecciones, antigüedades e historia natural: 1790-1870*. Rosario: Prohistoria Ediciones.

Restrepo, Juan Pablo. 1885. *La Iglesia y el Estado en Colombia*. Londres: Emiliano Isaza.

Rodríguez Prada, María Paola. 2013. *Le Musée National de Colombie 1823-1830*. París: L'Harmattan.

Safford, Frank y Marco Palacios. 2002. *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*. Nueva York: Oxford University Press.

Segura, Martha. 1995. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia, 1823-1994*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.



Eduardo Santos y el mecenazgo cultural: la donación al Museo Nacional de Colombia*

Naila Katherine Flor Ortega

Magíster en Historia de la Universidad de los Andes e investigadora de la Curaduría de Historia del Museo Nacional de Colombia. Ha sido profesora de cátedra en las universidades del Valle, de los Andes y Javeriana de Bogotá. Se ha desempeñado también como ponente en eventos académicos nacionales.

Resumen

En el presente trabajo se pretende estudiar en qué contexto de mecenazgo museal y cómo se dio la donación de Eduardo Santos Montejó (1888-1974) al Museo Nacional de Colombia. Para ello se consultó el archivo Eduardo Santos conservado en la Biblioteca Luis Ángel Arango; el Archivo Histórico, registros de las colecciones y los catálogos de 1960 y 1968 del Museo Nacional de Colombia; los catálogos de 1943, 1948 y 1952 del Museo Colonial; el Archivo Histórico del Museo de la Independencia-Casa del Florero, y prensa. A través de estas fuentes se estableció que la donación se dio en un contexto colombiano de crecimiento del mecenazgo museal practicado por particulares, empresas y entidades financieras públicas y privadas. Este tipo de mecenazgo contribuyó en las primeras siete décadas del siglo xx (1900-1960) al fortalecimiento de la institución museal en el país. Así mismo, se identificó que la donación al Museo Nacional se dio en el marco de otras donaciones que Santos dispensó a entidades culturales ubicadas en Bogotá. Mediante su patrocinio al Museo Nacional, Santos coadyuvó a una entidad que se encontraba en proceso de recuperación y de acrecentamiento de sus colecciones. Se concluye que la donación posibilitó que el público pudiera acceder a la memoria viva que constituye el patrimonio público.

Palabras clave

Mecenazgo museal, Eduardo Santos Montejó, pasado nacional, donación, identidad, Museo Nacional de Colombia.

Cómo citar este artículo

Flor Ortega, Naila Katherine. 2018. «Eduardo Santos y el mecenazgo cultural: la donación al Museo Nacional de Colombia». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 14; páginas. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>.

* La autora agradece los valiosos comentarios de María Paola Rodríguez Prada, curadora de historia del Museo Nacional de Colombia.

La política estatal de inversión en el ámbito cultural en Colombia se inició con los Gobiernos liberales de las décadas de 1930 y 1940, y fue aplicada por las Administraciones posteriores. Los Gobiernos de la «República liberal» promovieron las instituciones culturales como centros de reflexión para superar «el atraso espiritual de la nación» y para solucionar los llamados «problemas nacionales», tales como el analfabetismo y la ausencia de higiene personal (Silva 2015, 272-273 y 276-277). El analfabetismo, por ejemplo, hacia 1938 todavía afectaba al 44,1 % de los 9 072 894 habitantes del país (Kalmanovitz y López 2007, 129). En su afán por superar esos problemas, el liberalismo colombiano de comienzos del siglo xx se sumó a la vertiente liberal europea que, tras el ascenso del fascismo y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, adoptó la doctrina del intervencionismo estatal como un mecanismo para educar a las personas y restablecer así la democracia (Silva 2015, 276-277).

En el ámbito cultural colombiano, sin embargo, tal política no pudo implementarse completamente por factores como la carencia de recursos públicos. Así lo haría notar uno de los ministros de Educación del primer Gobierno del Frente Nacional, Abel Naranjo Villegas (1959-1960), quien manifestó que «en el aspecto de la Extensión Cultural el Gobierno se ha mantenido dentro de una escrupulosa línea de austeridad a que lo conduce la falta de recursos económicos» (Naranjo 1960, 22). Desde la década de 1930, la precariedad de recursos en el escenario cultural se dio no solo por los déficits fiscales causados por la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, sino también porque los recursos que recaudaba el Estado mediante créditos externos e impuestos fueron utilizados para atender de manera prioritaria rubros como la deuda pública, la fuerza pública o el desarrollo de la industria (ver Junguito y Rincón 2007, 244-252).

La baja inversión del Estado en el ámbito cultural fue en parte solventada por el mecenazgo practicado por algunos particulares, entidades financieras y empresas públicas y privadas. En el escenario museal, el patrocinio se dio mediante la apertura de nuevos museos, la donación de objetos patrimoniales, la transferencia de dinero o de predios y la impresión de catálogos y folletos. Uno de los ciudadanos que practicó algunas de esas formas de mecenazgo museal fue Eduardo Santos. Él donó su colección de carácter histórico, dinero y su pensión de expresidente a diferentes entidades culturales situadas en Bogotá. Una de las entidades que recibió dinero y una donación de objetos fue el Museo Nacional de Colombia. Aunque a este donativo han aludido algunos autores, aún no se ha ahondado en ello (Badawi 2007, 33; González 2001, 238; Restrepo 2009; Pérez 2010a, 24). Así mismo, a pesar de que el mecenazgo ha cumplido un importante papel en el desarrollo de las instituciones culturales del país, este tema ha merecido pocas investigaciones (Hatty 1999; Hatty 2003; Melo 2001, 125-173; Silva 2006, 535-558; López Rosas 2010, 87-114).

El estudio de la donación de Santos al Museo Nacional es importante no solo por el volumen del conjunto de piezas patrimoniales que ingresó a la colección del Museo, sino también porque ese conjunto, en términos de Poulot, ha contribuido al reconocimiento y a la interpretación del pasado y, más aún, a la construcción de realidades sociales y de identidades nacionales que han variado en el tiempo (Poulot 2014, 4 y 9). Por ello y en tanto que la donación no puede entenderse por fuera de las prácticas de mecenazgo dadas en el país entre las décadas de 1900 y 1960, en el presente trabajo se estudiará el contexto de mecenazgo museal en el cual se dio la donación y la forma como esta fue efectuada. Tal análisis se realizará a partir de fuentes como el archivo Eduardo Santos (AES), custodiado por la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA); el Archivo Histórico (AH), catálogos y registros de las colecciones del Museo Nacional de Colombia (MNC); los catálogos de 1943, 1948 y 1952 del Museo Colonial; el Archivo Histórico (AI) del Museo de la Independencia-Casa del Florero (MICF), así como prensa.

En la primera parte del artículo se aborda el tema del mecenazgo dispensado a favor de las entidades museales, durante los dos primeros tercios del siglo xx. Con ello se evidencia que el mecenazgo de Santos, practicado en ese periodo, no corresponde a una práctica aislada sino que se dio en un contexto en el que algunas empresas, entidades financieras y particulares asumieron un importante rol de apoyo a la institución museal del país. En segundo lugar, se construye un perfil de Eduardo Santos como mecenas cultural. Dado que es importante comprender la institución a la cual ingresó la donación objeto de estudio, en el tercer acápite se examina dicha institución. Ello, desde el ámbito de sus colecciones. En cuarto lugar se analiza cómo fue efectuada la donación de Santos al Museo Nacional. Por último se presentan las conclusiones.

1. Mecenazgo museal en Colombia en los dos primeros tercios del siglo xx

En términos etimológicos, la noción de mecenazgo proviene de la Roma antigua. El término se popularizó por las acciones de beneficencia ejercidas por Cayo Mecenas (ca. 70-8 a. C.), quien fue ministro del emperador romano César Augusto (63-14 d. C.). Mecenas fue poeta aficionado y se dice que por ello fue protector de escritores como Horacio y Virgilio. A él se le asigna el primer perfil de lo que se ha conocido como «mecenazgo artístico» (Calvo 2015, 9). El mecenazgo como una práctica social más generalizada, sin embargo, se remonta al Renacimiento. Reyes, príncipes y papas patrocinaron a artistas y creadores mediante la entrega de dinero y, en ocasiones, mediante la concesión de alojamiento, comida y regalos (Calvo 2015, 10). Desde el Renacimiento hasta nuestros días, esa práctica ha jugado un papel importante en el desarrollo de la cultura y la ciencia. Siguiendo a Yvonne Hatty, por mecenazgo se entenderá la práctica de

dispensar dinero, objetos u otro tipo de beneficios para apoyar, proteger, impulsar o amparar una actividad científica, artística o, en términos más generales, cultural (Hatty 1999, 11-12).

En las primeras décadas del siglo xx, el desarrollo del mecenazgo cultural dependió de las tradiciones de cada país, de la inversión pública en cultura y de las normas tributarias que lo estimulaban o inhibían. En Inglaterra y Estados Unidos, por ejemplo, los Gobiernos daban un apoyo reducido a la cultura, pero por considerarla un bien valioso estimulaban su apoyo privado mediante mecanismos diversos como las exenciones tributarias. Ello estimuló la práctica filantrópica en estos países más que en otros, como Italia y España, donde los Estados de bienestar destinaron altas cargas presupuestales al componente cultural y, por tanto, limitaron la necesidad del mecenazgo (Melo 2001, 140). En América Latina, esta práctica no fue propiciada por los Gobiernos, no tanto porque existieran Estados de bienestar que invirtieran altos recursos presupuestales en el campo cultural, sino porque esta cultura de la generosidad no fue fuertemente promovida a nivel estatal y, en este escenario, el mecenazgo cultural careció de importancia (ver Antoine 2010, 161-182).

A pesar de que el mecenazgo no fue promovido en Colombia, entes privados, públicos y particulares asumieron una importante tarea de financiación de la cultura entre las décadas de 1900 y 1960. Tal financiación se dio a través de la donación de dinero o de objetos a las entidades que se encargaban de la difusión cultural (bibliotecas, museos y emisoras radiales, entre otras) o mediante la inversión directa en publicaciones, fundación de museos, programas de radio, etc. (Melo 2001, 144). Particularmente en el ámbito museal, durante los dos primeros tercios del siglo xx el mecenazgo contribuiría a la consolidación de los museos en el país, ya fuese por la fundación de nuevos museos o por el apoyo efectuado a favor de los ya existentes. Este apoyo fue dispensado mediante la donación de objetos, la transferencia de recursos económicos, la provisión de predios y la impresión de catálogos y de folletos. La donación de piezas contribuyó al acrecentamiento de las colecciones históricas, artísticas y arqueológicas de los museos favorecidos mediante el mecenazgo. El dinero posibilitó la compra y conservación de obras, la inversión en dispositivos museográficos o la adecuación de salas de exposiciones. Así mismo, los predios donados coadyuvaban al mejoramiento del espacio físico de los museos. Por su parte, la impresión de catálogos y de folletos favoreció, respectivamente, la divulgación de las colecciones y la obtención de documentos para la financiación de los museos.

Una entidad bancaria relevante en el ámbito de la consolidación de la institución museal fue el Banco de la República. Bajo el interés de «fortalecer el legado histórico y la identidad nacional» del país, este

banco contribuyó a la preservación del patrimonio cultural (Urrutia 2017, 544). Ello se dio no solo mediante la creación del Museo del Oro y de la Biblioteca Luis Ángel Arango, sino también mediante la donación de objetos o de dinero a los museos de Arte Colonial (hoy Museo Colonial), Literario de Yerbabuena, Nacional de Colombia y del 20 de Julio de 1810 (hoy Museo de la Independencia-Casa del Florero). Este banco, además, publicó los catálogos de 1948 y 1952 del Museo Colonial, y patrocinó la elaboración del catálogo de 1964 del Museo “El Chicó” Mercedes Sierra de Pérez. Al Museo de la Independencia-Casa del Florero le donó el predio denominado Jardín de Nariño y le publicó folletos que sirvieron para su financiación (UNC 1948, 16; MEN 1952, 16, 72 y 85; MNC, registros de las colecciones; Castro Benítez 2012, 138-139 y 273; Montaña y Gamba 1964, 19).

Esa iniciativa del banco central se extendió a otros bancos oficiales, a la banca comercial y a otras instituciones financieras, que dedicaron parte de sus recursos económicos a la financiación de actividades culturales (Hatty 1999, 87). Una de las entidades financieras patrocinadoras de actividades relacionadas con la institución museal durante los dos primeros tercios del siglo xx fue el Banco Popular, que desde la década de 1960 empezó a consolidar una colección de cerámica precolombina y en 1972 fundaría el Museo Casa del Marqués de San Jorge. Igualmente, el Banco de Colombia fue promotor del Museo de Arte Moderno de Bogotá. El Banco de los Andes, el Banco de Bogotá y la Compañía Colombiana de Seguros donarían objetos a los museos Colonial, Literario de Yerbabuena, Nacional de Colombia y/o Museo de la Independencia-Casa del Florero (Hatty 1999, 89-90; MNC, registros de las colecciones; MEN 1952, 67, 113, 114, 118 y 120).

El surgimiento y consolidación de las grandes empresas industriales también benefició a los museos del país durante las siete primeras décadas del siglo xx. El Museo de Arte Moderno de Bogotá, así como el Museo de Arte Moderno la Tertulia de Cali y el Museo de Arte Moderno de Medellín iniciaron sus labores a partir de los aportes de varios grupos empresariales (Melo 2001, 144). De la misma manera, empresas como el Consorcio de Cervecerías Bavaria y la Fábrica de Cervezas Germania apoyaron la consolidación del Museo Colonial mediante la donación de objetos (MEN 1952, 119-121). Por su parte, la empresa pública Imprenta Nacional de Colombia, fundada en 1894, creó en 1964 el Museo de Artes Gráficas con motivo del centenario del *Diario Oficial* (Imprenta Nacional de Colombia, «Historia»).

El apoyo de particulares en favor de los museos fue proporcionado por algunos descendientes de próceres de la Independencia, coleccionistas o amantes del arte y de la historia. En la mayoría de casos, los mecenas particulares beneficiaron los museos mediante la donación de objetos. En ocasiones ese beneficio se materializó a partir de lo anterior pero también mediante la formación de museos y el suministro de recursos económicos.

Así como lo hiciera Eduardo Santos, algunos personajes que patrocinaron los museos a través de esas múltiples formas de mecenazgo fueron Beatriz Osorio Sierra (1912-1947), Manuel María Buenaventura Pineda (1880-1962) y Mercedes Sierra de Pérez (1876-1953).

Beatriz Osorio Sierra, nieta del empresario José María Sierra (1848-1921), realizó estudios de Derecho en París y asistió a cursos de Historia del Arte en el Museo del Louvre. En 1942 destinó una cuantía mensual al Museo Colonial. En su testamento determinó que parte de su fortuna, representada en un edificio, debía ser destinada al enriquecimiento del patrimonio inmueble de la nación y a la restauración de monumentos históricos (Cuervo Borda 1956, 7). Para ello testó la creación de dos fundaciones: la Fundación de Beatriz Osorio para la Conservación de los Monumentos Nacionales y la Fundación de Beatriz Osorio para el Fomento de los Museos Nacionales («Estatutos y personería jurídica de las Fundaciones Beatriz Osorio para fomento y conservación de los museos y monumentos nacionales» 1956, 11-24). Estas contribuirían a la restauración de monumentos históricos y al incremento del acervo del Museo Nacional de Colombia, Museo Colonial, Iglesia Museo Santa Clara, Quinta y Museo de Bolívar (hoy Casa Museo Quinta de Bolívar), Museo de la Independencia-Casa del Florero, Museo “El Chicó” Mercedes Sierra de Pérez y Museo de Arte Moderno de Bogotá (Santamaría Delgado 2010, 33-568). También financiarían, entre otros, la restauración de salas de exposición, como el salón Eduardo Santos en el Museo Nacional, y parte de los gastos para la creación del Museo “El Chicó” Mercedes Sierra de Pérez («Se inaugurará hoy salón “Eduardo Santos” en el Museo» 1959, 1 y 7; Montaña y Gamba 1964, 19).

El empresario, político y promotor cultural Manuel María Buenaventura Pineda heredó de su abuelo materno, el coronel Anselmo Pineda (1805-1882), el gusto por el coleccionismo. Su pasión por reunir objetos lo llevaría a fundar en Cali el Museo Manuel María Buenaventura, en 1950 (Arroyo 2006, 229-230)¹. Este museo reunió colecciones de historia, de arqueología y de arte (López Barbosa 1995, 79)². Entre las décadas de 1940 y 1950, Buenaventura también se convertiría en benefactor de los museos de Arte Colonial y Museo Nacional: al primero donó un documento y al segundo seis (MEN 1952, 152; MNC, registros de las colecciones). Un caso similar de mecenazgo cultural fue el practicado por la empresaria y coleccionista Mercedes Sierra, hija de José María Sierra y tía de Beatriz Osorio. Sin herederos y motivada por el interés de enriquecer culturalmente al país, legó la casa de la hacienda Santa Fé y algunos terrenos aledaños, en Antioquia, a la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, para que esta entidad instaurara en la casa un museo y en los terrenos aledaños un zoológico. En Bogotá, donó la hacienda El Chicó y los bienes que formaban parte de su colección (obras de arte, antigüedades y porcelanas, entre



otros) a la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, entidad de la que fue presidenta. Esta entidad debía organizar en la hacienda, conforme a la voluntad de Mercedes Sierra, un museo de artes decorativas y el jardín debía ser adaptado como parque infantil. El Museo “El Chicó” y el parque infantil Mercedes Sierra de Pérez fueron inaugurados en 1964 (Montaña y Gamba 1964, 18; «Museo de El Chicó, un ícono histórico y natural de Bogotá» 2007).

Hasta aquí nos interesaba señalar el contexto en el cual Eduardo Santos ejercería su práctica de mecenazgo. Esta se dio en un escenario en el que si bien no fueron muchas las empresas o los particulares que dispensaron un patrocinio a los museos, quienes lo hicieron contribuyeron a la consolidación de la institución museal en los dos primeros tercios del siglo xx.

2. Eduardo Santos: el mecenas cultural

Eduardo Santos obtuvo el título en Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional de Colombia en 1908, y realizó especializaciones en Literatura y Sociología en la Universidad de París. Se inició como escritor y periodista en *La Revista*, órgano de difusión literaria, política e histórica. Desde allí comenzó su carrera como periodista, que luego continuaría en el diario que adquirió en 1913: el periódico *El Tiempo*. Incursionó en la

Autor desconocido
Escritorio papelera

(reg. 04.4.010)
Colección Museo Colonial.
Reproducción fotográfica por Museo
Colonial y Museo Santa Clara

vida política del país desde la década de 1910, cuando empezó a militar en la Unión Republicana, coalición política conformada entre liberales y conservadores para contribuir a la culminación de los conflictos bipartidistas. Su mayor vinculación a la vida política, sin embargo, se dio desde la década de 1930, cuando los liberales ascendieron al Ejecutivo. Fue presidente de la República de Colombia entre 1938 y 1942 (Vásquez 1994, 547-549).

Además de su participación en actividades periodísticas y políticas, Santos intervino en entidades académicas y culturales. Fue miembro, entre otras entidades, de la Sociedad Bolivariana de Colombia y de la Academia Colombiana de Historia. En esta última ejerció los cargos de presidente (1945-1946 y 1959-1962) y presidente honorario vitalicio desde 1962 (Academia Colombiana de Historia 1972, 81). En el ámbito museal, formó parte de la Sociedad de Amigos del Museo Colonial (MEN 1952, 12). En representación del Ministerio de Gobierno fungió como miembro de la denominada Junta de la Quinta y Museo de Bolívar, entidad creada para velar por la conservación de tal museo. En 1948, esta junta nombró a Santos como inspector *ad honorem* de la Quinta de Bolívar, cargo que ejerció hasta 1950. Además, fue miembro de la Junta Directiva del Museo Literario de Yerbabuena. En su calidad de presidente de la Academia, formó parte de la «Comisión especial constituida por el Gobierno Nacional para la escogencia de los objetos históricos existentes en los museos nacionales de Bogotá [Museo Nacional de Colombia, Museo Colonial y Casa Quinta de Bolívar] y que han de ser trasladados a la Casa del 20 de Julio», para la formación del Museo (BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 8, ff. 319, 327, 331 y 340 y carp. 5, f. 218; MICF, AH, Compras y Donaciones, ff. 129-133). Aunque no es posible señalar cuál fue la labor de Santos en el ejercicio de estas funciones, de acuerdo con Betancourt puede afirmarse que su vinculación a cargos directivos de entidades como la Academia Colombiana de Historia, obedeció más a las necesidades de esta institución de contar con figuras notables en la esfera pública para obtener recursos económicos (Betancourt 2007, 71).

Santos fue coleccionista y filántropo. Su colección fue de carácter histórico, incluyó objetos testimoniales de la vida social, política, económica y geográfica del país. Podría plantearse que fue el gusto de Santos por el «pasado nacional», que según él establecía un tiempo imprescindible y al que «tenemos que vincularnos como a la raíz de nuestro vivir colectivo» (Santos 1959, vii), lo que lo indujo a reunir una colección de ese tipo. La visión de Santos sobre la historia estuvo orientada por la narrativa histórica que enaltecía a los «padres de la patria», a quienes se consideraban como la personificación de los valores de la nación. Tal narrativa fue difundida por el proyecto de la Regeneración iniciado en la década de 1880 en su esfuerzo por lograr la unidad nacional colombiana, y retomado en el siglo xx



Juan Nepomuceno Gómez
(1885-1946)

Eduardo Santos

ca. 1941
(reg. 7068)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Samuel Monsalve Parra

por la Academia Colombiana de Historia, entidad a la que Santos estuvo vinculado (Betancourt 2007, 24). La valoración de este ciudadano por el pasado nacional, haría que durante su gobierno de la República ordenara complementar la educación secundaria con la asignatura de Historia de Colombia (Cacua 2005, 666).

Ahora bien, la obra filantrópica de Santos fue practicada en diferentes ámbitos: la asistencia social, la educación, la ciencia y la cultura³. Particularmente el mecenazgo cultural se dio a través de su asignación de recursos y del traspaso de su biblioteca y su colección a diferentes entidades culturales del país («La donación estrella del Museo» 2009; Badawi 2007, 33; Hatty 2003, 104). Respecto a estas donaciones cabe preguntarse ¿por qué Santos asumió una labor de patrocinio de la cultura

en Colombia? Una de las donaciones que permite responder a esta pregunta fue la donación de su pensión de expresidente a la Academia Colombiana de Historia, en 1943.

Al conocer que por su cargo de presidente de la República tenía derecho a percibir del tesoro nacional mil pesos (\$1000) mensuales, Santos manifestó su intención de no cobrar esos dineros que por ley le pertenecían, porque según su criterio no los necesitaba. No obstante, ante la insinuación de amigos que le expresaron «cuán conveniente sería destinar aquella suma a alguna obra de interés público, de las muchas que necesitan de apoyo oficial y no lo reciben por dificultades legales o deficiencias del presupuesto», cambió de parecer y determinó que «la Academia [...] que vela celosamente por las glorias nacionales y por el robustecimiento del espíritu patriótico, podría emplear mejor que nadie aquellos dineros en labores de auténtica significación colombiana» (BLAA, AES, Miscelánea, caja 11, carp. 5, f. 288). La destinación de su pensión como expresidente fue justificada de la siguiente manera:

Es conocido el sentimiento caritativo de nuestro pueblo; las obras de beneficencia y asistencia social encuentran casi siempre cordial y generoso concurso en los particulares, y un decidido apoyo por parte de los poderes públicos. No sucede todavía lo mismo en ciertas empresas de carácter puramente idealista y que tienden sólo a vigorizar los sentimientos espirituales en torno de cuanto representa la historia de Colombia, del culto por los hombres que han formado nuestra nacionalidad y por los grandes hechos en que ella adquirió gloriosamente sus rasgos característicos, sus títulos de libertad y de nobleza. (BLAA, AES, Miscelánea, caja 11, carp. 5, f. 288)

A partir de estas palabras se puede reflexionar sobre los motivos por los cuales Santos asumiría una tarea de benefactor de la cultura. Para él, las «empresas» de carácter idealista serían aquellas encargadas tanto de preservar todo aquello que constituyera la identidad nacional del país, como de difundir tal identidad. Esas «empresas» debían vigorizar los sentimientos espirituales en torno a lo que para él representaba la historia de Colombia, es decir, en torno al enaltecimiento de los «héroes». Santos propuso que la donación de su pensión se destinara a salvaguardar algunos monumentos o lo que él llamaba «verdaderos altares de la patria», como el Puente de Boyacá y el Panteón de los Próceres en Popayán⁴. De esta manera, Santos esperaba «fortalecer el amor por Colombia» y estimular en los colombianos «el conocimiento de su pasado y la justa valoración de sus héroes», lo que según él constituía «uno de los elementos fundamentales de la defensa nacional, ahora y siempre» (BLAA, AES, Miscelánea, caja 11, carp. 5, f. 288).

Bajo la misma preocupación por apoyar las empresas dedicadas a vigorizar los sentimientos identitarios relacionados con la historia del país, pueden inscribirse las donaciones en beneficio de algunos museos. Santos decidió donar en vida su colección, así transformó su dominio privado en uno público. Desde esta perspectiva, podría considerarse a Santos como un actor que asumió una importante tarea de patrocinio de la cultura en Colombia. Donó su colección a varias entidades culturales y suministró dinero a algunos museos para favorecer la compra de nuevas obras, la adquisición de dispositivos museográficos y la adecuación de salas de exhibición. Tales donaciones contribuirían no solo al incremento del acervo de las colecciones de los museos beneficiados, sino también al fortalecimiento de la institución museística en las primeras siete décadas del siglo xx.

Las donaciones no fueron otorgadas al azar, las precedió un criterio definido por la misión de las entidades y/o por el periodo al que cada una estuviera consagrada. Además de la transferencia de la pensión, en 1947 Santos donó a la Academia y al museo que esta entidad conformó, documentos de algunos próceres de la Independencia y de la élite dirigente de la Nueva Granda, así como un retrato de Policarpa Salavarrieta y muebles de oficina (ACH 1952, 575 y 623). En 1960 también sufragó la restauración y remodelación del edificio donde estaba ubicada la Academia y la organización de su biblioteca (Lee 1972, 77). Mediante esta biblioteca, Santos pretendía dejarle al país «manera de trabajar y un verdadero centro de estudios históricos» (BLAA, AES, Correspondencia Personajes, caja 1, carp. 6, f. 600). La Biblioteca Nacional también fue favorecida por Santos. Según Hatty (2003, 104), a esta entidad entregó dos mil doscientos sesenta y cinco volúmenes de su biblioteca particular.

Al Museo Colonial, creado en 1942 por instancia de Santos en su calidad de presidente de la República, de Germán Arciniegas (1990-1999) y de Teresa Cuervo (1889-1976), Santos entregó entre las décadas de 1940 y 1950 pinturas del periodo colonial, documentos en los que figuraban los autógrafos de los virreyes del Virreinato de la Nueva Granada, y dinero con el que se adquirieron «una pintura» y «tres coronas de plata repujada y cincelada»⁵. A la Biblioteca Luis Ángel Arango y al Banco de la República donó en 1958 y 1967, respectivamente, una colección de periódicos nacionales del siglo xix y billetes colombianos emitidos en la segunda mitad del siglo xix. La Casa Museo Quinta de Bolívar recibió en donación dinero y objetos relacionados con Bolívar y otros personajes y acontecimientos de los primeros años de vida republicana. En la década de 1960, el Museo del 20 de Julio de 1810 fue beneficiado con dinero y con piezas relacionadas con la Colonia y con la gesta independentista de Colombia. El Museo Literario de Yerbabuena, consagrado a la historia literaria del país, recibió en donación muebles de la casa materna de

Santos y otros objetos. Otras entidades favorecidas por Santos fueron las Fundaciones Beatriz Osorio, a las cuales les donó dinero⁶.

El Museo Nacional de Colombia también fue beneficiado con el patrocinio de Santos. A esta entidad donó objetos y recursos económicos. Tal donación se dio cuando el Museo ya se encontraba instalado en su sede definitiva, y cuando iniciaba un proceso de recuperación de algunos objetos que hasta las primeras décadas del siglo xx habían formado parte de su colección.

3. Museo Nacional de Colombia: hacia la recuperación de sus colecciones

Durante las guerras de independencia y, más aún, durante el proceso de formación de un Estado republicano, surgieron el otrora llamado Museo de Historia Natural y la Escuela de Minas, en 1823. Estas dos instituciones emergieron por la voluntad del naciente Estado, y estuvieron orientadas hacia el progreso del país. Ese progreso estaba cimentado sobre el desarrollo y la explotación de los recursos naturales, considerados en ese momento como un patrimonio y un componente esencial de la riqueza de la nación. Ligadas a una realidad y a un discurso de identidad nacional, tanto el Museo como la Escuela tenían una vocación de investigación y de enseñanza en el ámbito de las ciencias naturales, y una vocación patrimonial que se desarrollaría mediante la constitución de colecciones de estudio y de fondos bibliográficos (Rodríguez 2013, 15-17). Al igual que en los museos establecidos en las naciones conformadas en las antiguas colonias españolas, el Museo de Historia Natural en Colombia reflejó las dificultades y obstáculos inherentes tanto al aprendizaje sobre cómo organizar un nuevo Estado, su política exterior y su renta, como a la implementación de las nuevas disciplinas científicas que surgían casi en paralelo (Achim y Podgorny 2014, 16).

En sus inicios, el Museo albergó colecciones botánicas, zoológicas, entomológicas, paleontológicas y mineralógicas, pero también objetos arqueológicos, etnográficos, de arte y de carácter histórico (Rodríguez 2016, 30). Mediante este último tipo de objetos, el Museo empezó a convertirse en una institución que además de coleccionar, estudiar y exhibir muestras naturales, exhibía objetos que representaban acontecimientos históricos del país, como la Independencia (Rodríguez 2013, 384-386; Pérez 2010b, 87). La constitución de las colecciones del Museo se dio en un primer momento a través de la recolección de objetos realizada por algunos integrantes de la Comisión Zea, contratada para la creación del Museo y de la Escuela (Rodríguez 2016, 30-32), pero posteriormente se daría a través de la donación de objetos efectuada por miembros del Gobierno, militares de alto rango que participaron en las gestas independentistas, clérigos y particulares⁷.



A lo largo del siglo xix, el Museo fue transformándose debido a las deficiencias presupuestales y al frecuente cambio de sede, así mismo, fue impactado por la inestabilidad política del país. En este escenario las colecciones del Museo se vieron sometidas a diferentes circunstancias. En unas ocasiones estas se incrementaron mediante las donaciones de particulares, las compras de colecciones privadas que hiciera el Estado y las piezas recolectadas en el marco de la Comisión Científica Permanente, creada en 1881. Tal incremento se dio principalmente durante la dirección de Fidel Pombo (1887-1901), quien logró que particulares y funcionarios públicos donaran objetos de la conquista, de la época colonial, títulos valores, obras de arte y objetos relacionados con próceres de la Independencia, con «hombres ilustres» y con la naciente industria (Segura 1995, 168-193).

Hasta finales del siglo xix, el Museo conservaba colecciones históricas, de historia natural, de arte, de arqueología, objetos de la naciente industria del país y títulos valores. Estas colecciones se empezaron a desintegrar desde comienzos del siglo xx por hechos como la creación de nuevos museos, el traslado de objetos a otras entidades estatales y la sustracción ilegal de piezas. Los primeros objetos sustraídos del Museo formaban parte de la

Gráfica de Lunga
**Trasteo el día que el
 Panóptico dejó de serlo
 para convertirse en
 Museo Nacional**

12.7.1946
 (reg. 4962)
 Colección Museo Nacional de Colombia.
 Reproducción fotográfica por
 Ángela Gómez Cely

colección de arte. En 1903 el entonces ministro de Instrucción Pública, José Joaquín Casas (1866-1951), autorizó a la Escuela de Bellas Artes a remover de la colección del Museo las pinturas y los objetos necesarios para formar el museo de aquella Escuela (Segura 1995, 197-198). De la misma manera, en años posteriores serían trasladados objetos del Museo Nacional a dependencias como el Observatorio Astronómico, la Facultad de Medicina y la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional, y al Museo Nacional de Etnología y Arqueología (Segura 1995, 218-219, 225, 295-296, 302 y 306-307).

El proceso de restitución de algunas de las colecciones del Museo se dio a partir del traslado del Museo al edificio de la antigua Penitenciaría de Cundinamarca. Dicha mudanza se dio por la gestión del entonces ministro de Educación Germán Arciniegas, quien también aconsejaría el traslado del Museo Arqueológico al nuevo edificio del Museo. De igual manera Teresa Cuervo, directora de la entidad entre 1946 y 1974, sugirió adicionar el Museo de la Escuela de Bellas Artes a la nueva sede del Museo Nacional (MNC, AH 1948, v. 16, f. 27).

La instalación del Museo Nacional en su nueva sede implicó una gestión orientada hacia la recuperación de piezas dispersas en otras entidades públicas, el fomento de donaciones de particulares (tal como ya antes lo habían hecho antiguos directores como Fidel Pombo y Ernesto Restrepo Tirado), la donación de las obras premiadas en los Salones Anuales de Artistas y la consecución de mayores recursos presupuestales, entre otros aspectos, para la conservación de las colecciones y para la adquisición de nuevas piezas (MNC, AH 1952, v. 26, ff. 4-9; Mesa 2016; Escobar 2017, 81; Segura 1995, 317-398). No obstante las gestiones de Cuervo Borda por obtener más recursos públicos, el déficit fiscal nacional impidió un incremento considerable en las partidas presupuestales asignadas al Museo.

4. Las donaciones de Eduardo Santos al Museo Nacional de Colombia

Entre finales de la década de 1950 y la década de 1960 Eduardo Santos cedió parte de su colección al Museo Nacional de Colombia. Ello estuvo precedido por dos solicitudes (una fechada en 1947 y la otra en 1948) que Teresa Cuervo Borda le formularía mediante cartas a Eduardo Santos. En la misiva de 1947 Cuervo le pide prestada a Santos «su magnífica colección iconográfica del Libertador, para colocarla en uno de los salones del Museo»; y en la de 1948, «su famosa Colección sobre Bolívar y demás cosas, para destinar una sala especial» (MNC, AH 1947, v. 16, f. 61; 1948, v. 16, f. 27). Aunque no se conoce alguna respuesta a estas comunicaciones, puede plantearse que las solicitudes de Cuervo incidirían tanto en la decisión de Santos de organizar un salón en el Museo Nacional con objetos históricos de su propiedad, como en la donación. En una carta fechada

en septiembre de 1958 y dirigida a la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, en la que el expresidente respondía al cuestionamiento que esa entidad le hiciera por el retiro «de diez cuadros que había entregado» a la Casa Museo Quinta de Bolívar⁸, Santos diría: «Ahora he resuelto, debido a gentilísima solicitud del Museo Nacional, crear en ese museo una sala con los objetos históricos que poseo y a organizar esa sala, llevando allí muchas colecciones como donación definitiva» (BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 8, f. 369).

Esa sala tuvo por nombre «salón Eduardo Santos» y fue inaugurada el 30 de enero de 1959⁹. El «salón» exhibía objetos que Santos había cedido a la Casa Museo Quinta de Bolívar en calidad de depósito y otros que quizá había conservado en su casa. Antes de especificar cómo se dio el traspaso de las piezas entre una entidad y otra, se hace necesario explicar ¿por qué Santos depositó parte de su colección en la Casa Museo Quinta de Bolívar? Ello permitirá vislumbrar el interés de Santos por la conservación del patrimonio histórico del país. Por decisión de Santos, estos objetos debían ser conservados en esa entidad para protegerlos de posibles daños que pudieran sufrir por la violencia bipartidista que azotaba al país, por las medidas del Gobierno de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) conducentes a acallar la oposición y «mientras los regalaba definitivamente a la nación» (BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 8, f. 369).

Ahora bien, ¿cómo se dio el traspaso de estos objetos entre una entidad y otra? Aunque la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá consideraba que los objetos depositados por Santos en la Casa Museo Quinta de Bolívar habían sido donados, este tendría que explicar, tras una pequeña disputa con esa Sociedad, las razones de «seguridad» que lo llevaron a realizar tal depósito. Para el montaje del salón que se estaba organizando en el Museo Nacional, Santos resolvió trasladar a ese museo algunos objetos «que tenía en depósito en la Quinta, dejando allí otros» (BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 8, f. 369). Para Santos, quien se consideraba el más interesado en el progreso de esta entidad, el traslado no afectaba «ni la apariencia» «ni el aspecto esencial» de esa Casa Museo, por el contrario, posibilitaba mejorar la museografía y que el público pudiera apreciar los objetos: «Como hoy están las cosas, la mayor parte de los objetos que allí se exhiben no l[o]s puede ver el público, que sólo se puede asomar a las puertas» (BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 8, f. 369).

Para que sus objetos no estuvieran «amontonados en vitrinas» y por su interés de avivar el conocimiento del pasado del país y contribuir al fortalecimiento de la identidad nacional, Santos se propuso distribuirlos «tanto en la Quinta como en el Museo [Nacional], para que así queden mejor presentados en ambos lugares» (BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 8, f. 369). Solo cuando terminara esta distribución Santos definiría «el carácter de donación definitiva a la Quinta de Bolívar» y podría decirse

que también al Museo Nacional. Aunque no es posible señalar una fecha específica para la donación de Santos a esta última institución, sí puede indicarse que fue entre septiembre de 1958 –cuando inicia el traslado de objetos de un Museo a otro– y enero de 1959. Ello puede corroborarse en dos documentos: en un acta de la Junta Asesora del Museo Nacional, fechada el 6 de octubre de 1958, y en la carta de agradecimiento de Teresa Cuervo, fechada el 2 de enero de 1959. En el acta se deja constancia de que «La señorita Cuervo informó sobre la donación hecha por el Dr. Eduardo Santos de varios objetos artísticos e históricos que serán debidamente instalados en tres salones que fueron arreglados por la Fundación Beatriz Osorio [...]» (MNC, AH 1958, v. 22 anexo, ff. 21-22). En la carta, Cuervo le envía a Santos, en nombre del Museo Nacional, «los mas sinceros agradecimientos por la interesante donacion de carácter históricos que le ha hecho (sic.)» (MNC 1959, v. 37, f. 15)¹⁰. Por otra parte, tampoco ha podido especificarse si el ofrecimiento fue realizado de manera escrita o verbal, porque no se ha encontrado registro de ello. Según Teresa Cuervo, tal ofrecimiento fue efectuado cuando Santos se encontraba en el exterior («Se inaugurará hoy salón “Eduardo Santos” en el Museo» 1959, 1 y 7).

La revista *Cromos* registró la donación como un «regalo», y señaló que esta llevaba «a los ojos del pueblo retazos vivos de las épocas en que se forjó nuestra nacionalidad» («Eduardo Santos pone ante los ojos del pueblo retazos de nuestra historia» 1959, 53-55). La expresión «llevar a los ojos del pueblo» es muy significativa para explicar qué implicaba la donación de Eduardo Santos al Museo Nacional. Con la donación y, más aún, con la distribución de los objetos entre el Museo Nacional y la Casa Museo Quinta de Bolívar, Santos posibilitó que un público más amplio pudiera conocer y deleitarse con unos objetos que antes estaban restringidos a unos pocos. También permitió que dos museos convirtieran en bienes patrimoniales públicos unos objetos que antes constituían una colección privada.

De acuerdo con el catálogo de 1960 del Museo Nacional, la donación a este museo estuvo conformada por doscientas noventa piezas (registros 1802 a 2092) (MEN y DEC 1960, 265-295). Ese conjunto inicial, sin embargo, fue modificado en los años siguientes. Tal modificación se dio por dos razones: primero, porque algunos objetos fueron destinados a otros museos¹¹; segundo, porque así como algunos objetos donados salieron de la colección del Museo, otros adicionales de propiedad de Santos ingresaron a formar parte de las colecciones. Dados estos cambios, el catálogo de 1968 registraría doscientas ochenta y ocho piezas catalogadas (registros 1802 a 2090) y veintinueve sin catalogación bajo el título «Últimos objetos llegados al Salón Eduardo Santos» (MEN 1968, 281-317)¹². De esta manera y en tanto que bajo el título «catorce fotografías de Bogotá» (reg. 2090) se registraron ocho fotografías y seis recortes de periódico, Santos habría donado trescientas treinta piezas entre las décadas de 1950 y 1960¹³. A este número de objetos habría que agregar dos más que

habían sido donados por él en años anteriores: el Álbum de don simón (reg. 733), donado en 1942, y el óleo *José Antonio Páez* (reg. 550), cedido en 1948 (MNC, AH 1942, v. 14, f. 12; 1948, v. 20, f. 144). Así mismo, habría que adicionar un juego de té de plata conformado por nueve piezas (artes decorativas), que conforme a la voluntad testamentaria de Santos fue donado al Museo en 1974, para conservarlo en el «salón» que llevaba su nombre¹⁴.

En su mayoría, la donación estuvo conformada por objetos artísticos y objetos históricos relacionados con la historia de Colombia¹⁵. En la tabla n.º 1 se observa un análisis cifrado y tipológico del conjunto de piezas cedido por Santos.

Categoría	Número de objetos
Objetos de arte	
Retrato	115
Retrato grupal	4
Retrato-alegoría	1
Acuarela histórica	1
Boceto	22
Litografía y grabado histórico	10
Paisaje	4
Ilustración científica	1
Escultura conmemorativa	6
Caricatura	13
Fotografía	15
Copia de obra	6
Artes decorativas	9
Objetos de historia	
Manuscrito	31
Impreso-libro	36
Impreso-periódico	6
Otros impresos	16
Documento histórico	1
Recorte de periódico	6
Mapa	3
Numismática	11
Condecoración	15
Arma	1
Heráldica	2
Indumentaria	2
Reliquia histórica	1
Objeto testimonial	3
Total	341

Como se puede observar en la tabla, los retratos constituyen la mayor parte de la donación. Entre los retratos se destacan, sobre todo, las representaciones de las figuras heroicas del país. Sobresalen las de Simón Bolívar y de Francisco de Paula Santander: el primero se encuentra representado aproximadamente en cincuenta y siete obras y el segundo en diez. Quizá el volumen de retratos asociados con la iconografía de Bolívar se dio porque fueron las efigies que más pudo conseguir Santos en su rol de coleccionista. Ello se explicaría porque fue de Bolívar, como símbolo de la libertad americana, de quien hubo una mayor circulación de retratos en el siglo XIX (ver Vanegas 2012, 112-134). De todas las obras de arte donadas, setenta y dos figuran en la colección del Museo con la autoría de José María Espinosa (1796-1883).

Las piezas donadas también podrían clasificarse conforme al periodo de producción, pero en tanto que algunas piezas que refieren a un periodo en particular, como la Colonia, fueron producidas en épocas posteriores, se prefiere clasificar los objetos de acuerdo al periodo histórico al que las piezas están circunscritas: Colonia (1550-1810), Primera República (1810-1815), «Reconquista» (1815-1819), República (siglo XIX), objetos conmemorativos producidos en la primera mitad del siglo XX y objetos que no necesariamente tienen una relación con la historia del país pero que tienen un valor para la historia universal.

De la Colonia, Santos donó veinticinco objetos relacionados con la vida social y política del Nuevo Reino de Granada, así como objetos relacionados con su geografía, con expediciones científicas y relatos sobre América y acontecimientos históricos, como la toma de Cartagena por los franceses. La Primera República se podría ver representada en doce piezas donadas por Santos. Ellas tendrían relación, principalmente, con acontecimientos y personajes que participaron en las primeras reivindicaciones por la autonomía y la independencia de la Nueva Granada. Situación similar ocurre con las seis piezas que estarían vinculadas al periodo de la «Reconquista».

La mayor parte de la donación de Santos, no obstante, estuvo relacionada con la Independencia y con el proceso de formación de la República durante el siglo XIX. Los doscientos cuarenta objetos del periodo republicano estarían ligados a la gesta de la independencia, a la vida política y social de la «nueva sociedad», al territorio, a expediciones científicas, a lugares emblemáticos del país como la Plaza de Bolívar en Bogotá, y a las representaciones y relatos que diplomáticos, científicos y viajeros construyeron sobre la República de Colombia (entre 1819 y 1830 conformada por Venezuela, Cundinamarca y Quito). Entre los objetos de este periodo se destacan, sobre todo, retratos y correspondencia relacionados con las figuras heroicas del país. Por su parte, la mayoría de



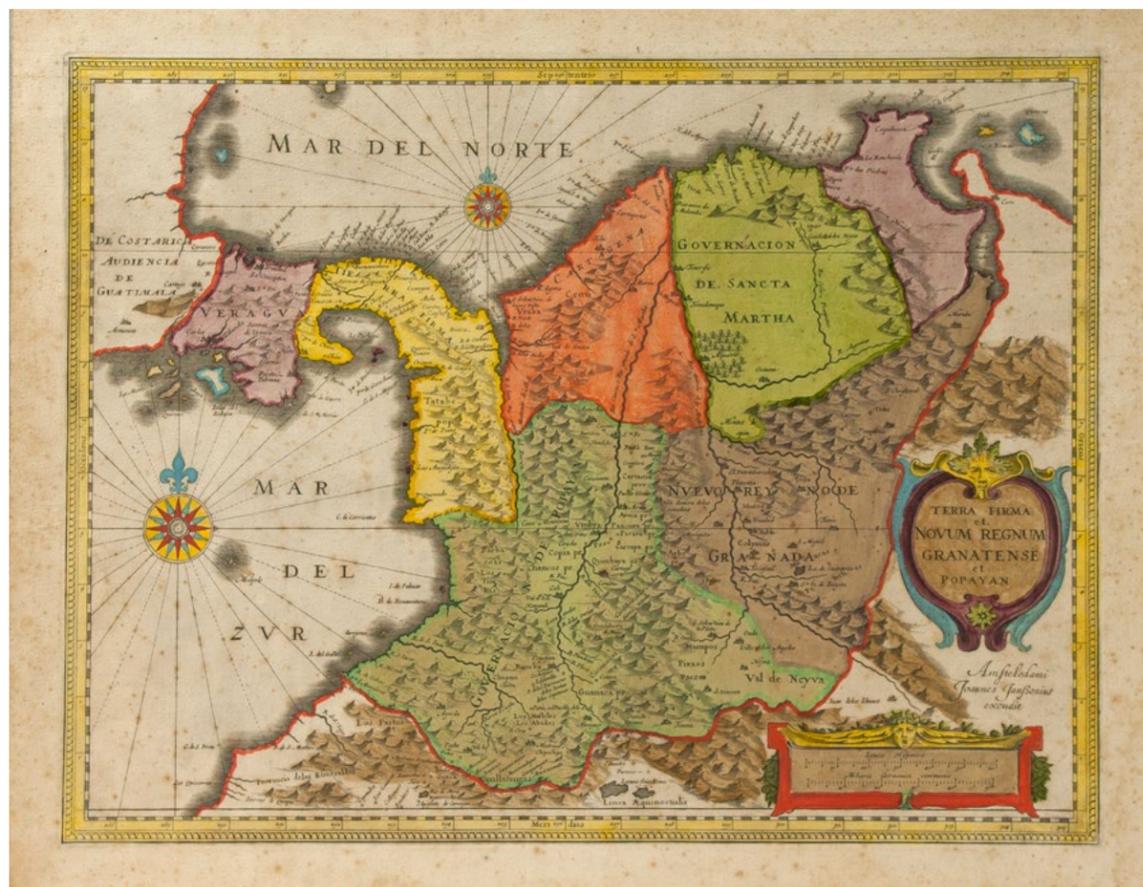
José María Espinosa Prieto
(1796-1883)
Simón Bolívar

ca. 1830
(reg. 1807)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Juan Camilo Segura Escobar



Autor desconocido
**Saludo del padre
Margallo al arzobispo
Mosquera**

ca. 1835
(reg. 1889)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Ernesto Monsalve Pino



Joannes Janssonius
(1588-1664)

**Terra Firma et Novum
Regnum Granatense et
Popayan**

1635
(reg. 2014)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Samuel Monsalve Parra

los cincuenta y cinco objetos conmemorativos producidos en la primera mitad del siglo xx tendrían un valor no por su contemporaneidad, sino por referir a personajes o sucesos históricos o por evocar algunos lugares de ese «pasado». Los objetos donados que no tendrían una relación con la historia del país fueron tres.

Con su donación, Santos permitió que trescientos cuarenta y un objetos enriquecieran la colección del Museo Nacional. Más aún, contribuyó a que la historia pudiera reclamar su lugar mediante la memoria viva que constituye el patrimonio público.

Conclusiones

La donación de Eduardo Santos al Museo Nacional de Colombia fue importante no solo por el número de piezas que ingresaron a las colecciones, sino también porque las piezas mismas como patrimonio público, han permitido mostrar y educar a los ciudadanos sobre la historia del país. La donación fue efectuada en un contexto de afianzamiento de la práctica de mecenazgo cultural en Colombia. Esta práctica contribuyó

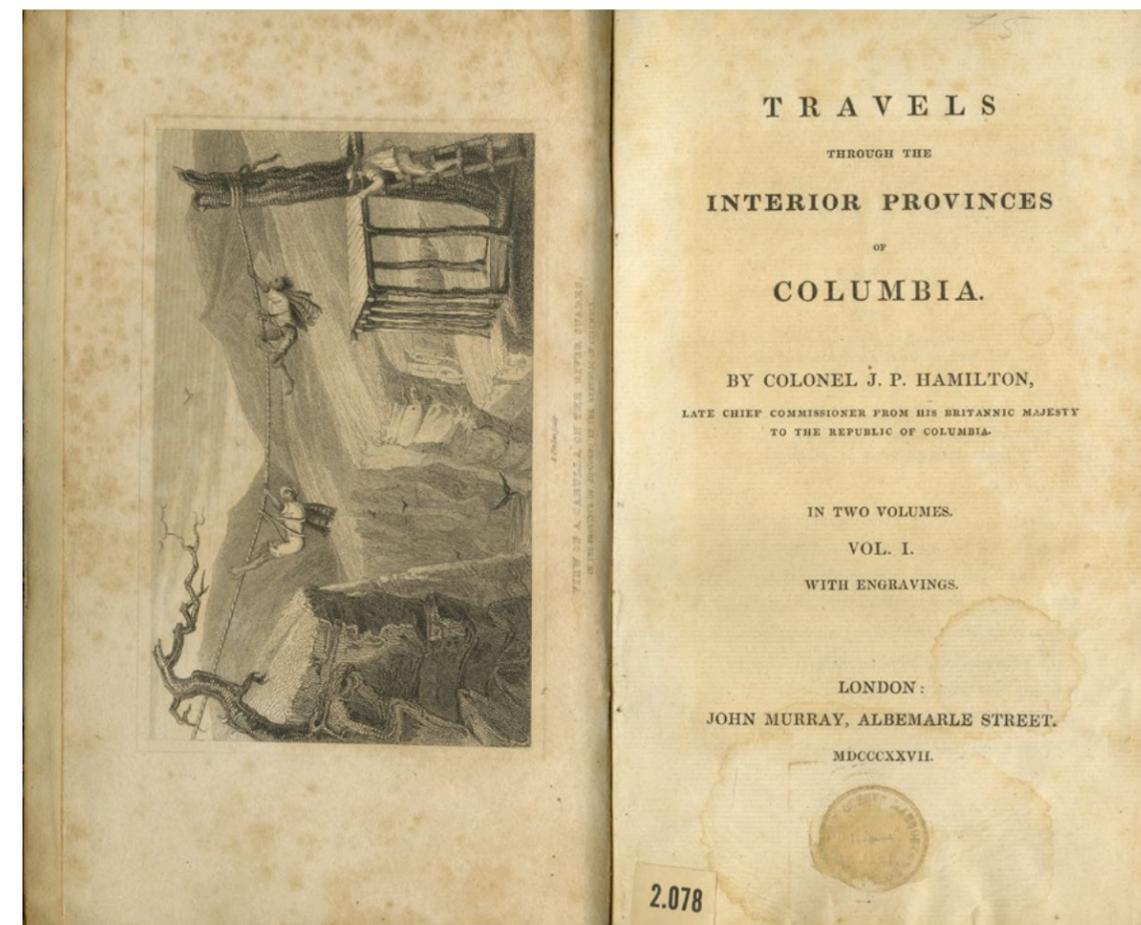


Autor desconocido
**Escudo de la bandera
de los Estados Unidos de
Colombia**

s. XIX
(reg. 1948)
Colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Samuel Monsalve Parra

John Potter Hamilton
(1777-1873) y John Murray
**Travels through the
Interior Provinces of
Columbia. Tomo I**

1827
(reg. 2078.1)
colección Museo Nacional de Colombia.
Reproducción fotográfica por
Samuel Monsalve Parra



al fortalecimiento de la institución museal en el país. Tal contribución se dio mediante la donación de objetos, lo que favoreció el incremento de las colecciones de algunos museos; la donación de predios o de dinero para mejorar las instalaciones o los dispositivos de exhibición al público; la publicación de catálogos y, también, mediante la creación de nuevos museos. Fue en ese escenario de mecenazgo cultural que el expresidente efectuó su donación al Museo Nacional, pero también a otras entidades culturales y académicas ubicadas en Bogotá.

El interés de Santos por convertir su patrimonio privado en uno público, que estuviera al alcance no solo de unos cuantos individuos sino de la mayoría de ciudadanos, favoreció el enriquecimiento de las colecciones de entidades como el Museo Nacional de Colombia. La donación a esta entidad se dio durante un periodo en el que su directora adelantaba varias gestiones para recuperar y acrecentar las colecciones del Museo. Aunque la donación a esta entidad y, en general, todas sus donaciones se dieron bajo una concepción de la historia que hoy podría considerarse limitada por su reducción del pasado a unos cuantos actores y acontecimientos, la donación puso a disposición del pueblo colombiano una materialidad patrimonial que, en términos de Poulot, permite significar la historia del país (Poulot 2014, 4).

Si bien la motivación principal de Santos para practicar el «acto de dar» a instituciones culturales estuvo relacionada con su interés por la historia y la «cultura patria», también puede señalarse otra motivación. Esta, siguiendo los planteamientos de Castro Carvajal, estaría relacionada con el hecho de recibir a cambio de su donación, en términos de reciprocidad e intercambio, un reconocimiento social y simbólico (Castro Carvajal 2009, 63-64). Tal reconocimiento fue divulgado en su época por varios medios: prensa, resoluciones del Ministerio de Educación Nacional, la inclusión de su nombre en catálogos del Museo Nacional (1960 y 1968) y del Museo Colonial (1943, 1948 y 1952), y la publicación en el *Boletín Bibliográfico* de la Biblioteca Luis Ángel Arango, de la carta de agradecimiento por la donación efectuada a esa institución. Por lo general, para reconocer el mecenazgo cultural practicado por este personaje de la vida política del país, se utilizaron expresiones como “benefactor” o “protector” de la cultura. Además, su nombre fue utilizado para denominar la sala que exhibía en el Museo Nacional objetos que primero fueron de su propiedad y luego pasaron a formar parte del patrimonio público de la nación.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

BLAA (Biblioteca Luis Ángel Arango), AES (archivo Eduardo Santos), fondos Miscelánea y Correspondencia Personajes

MICF (Museo de la Independencia-Casa del Florero), AH (Archivo Histórico), Compras y Donaciones

MNC (Museo Nacional de Colombia), AH (Archivo Histórico) y registros de las colecciones

Documentos impresos

ACH (Academia Colombiana de Historia). 1952. *Informes anuales de los secretarios de la Academia durante los primeros cincuenta años de su fundación, 1902-1952*. Bogotá: Editorial Minerva.

_____. 1972. *Academia Colombiana de Historia. 70 años de su fundación 1902-1972*. Bogotá: Editorial Kelly.

Cuervo Borda, Teresa. 1956. «Un legado fecundo». En *Las Fundaciones Beatriz Osorio para fomento de los museos y conservación de los monumentos nacionales*, 7-9. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones.

«Estatutos y personería jurídica de las Fundaciones Beatriz Osorio para fomento y conservación de los museos y monumentos nacionales». 1956. En *Las Fundaciones Beatriz Osorio para fomento de los museos y conservación de los monumentos nacionales*. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones.

Lee, Alberto. 1972. «Qué es y qué actividades desarrolla la Academia Colombiana de Historia». En *Academia Colombiana de Historia. 70 años de su fundación 1902-1972*, editado por la Academia Colombiana de Historia, 52-77. Bogotá: Editorial Kelly.

MEN (Ministerio de Educación Nacional). 1952. *Museo de Arte Colonial. Catálogo*. Bogotá: Banco de la República.

_____. 1968. *Catálogo del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.

_____. y DEC (División de Extensión Cultural). 1960. *Catálogo del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.

Montaña, Magdalena y Helena Gamba. 1964. «Historia de la casa». En *Museo Mercedes Sierra de Pérez: fundado el 19 de diciembre de 1964* [catálogo], 17-19. Bogotá: Talleres Editoriales del Distrito Especial de Bogotá.

Naranjo, Abel. 1960. «Del ministro doctor Abel naranjo Villegas al Congreso de la República». En *Memoria del ministro de educación al Congreso de 1960*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Santos, Eduardo. 1959. «En vez de prólogo». En *Cosas de Santafé de Bogotá*, VII-XII. Bogotá: Academia de Historia de Bogotá y Tercer Mundo Editores.

UNC (Universidad Nacional de Colombia). 1943. *Museo de Arte Colonial, 1942-1943* [catálogo]. Bogotá: Editorial Kelly.

_____. 1948. *Museo de Arte Colonial: catálogo*. Bogotá: Imprenta del Banco de la República.

Prensa

«Admirable oración pronunció el Ministro Arciniegas ayer al inaugurar la Casa Colonial». 1942. *El Tiempo*, 7 de agosto. Acceso el 3 de octubre de 2017. <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&date=19420807&printsec=frontpage&hl=es>.

«Eduardo Santos pone ante los ojos del pueblo retazos de nuestra historia». 1959. *Cromos*, 23 de febrero: 53-55.

«La donación estrella del Museo». 2009. *El Tiempo*, 22 de mayo. Acceso el 9 de noviembre de 2017. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3454996>.

«Museo de El Chicó, un ícono histórico y natural de Bogotá». 2007. *El Tiempo*, 27 de junio. Acceso el 12 de octubre de 2017. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3613659>.

«Se inaugurará hoy salón "Eduardo Santos" en el Museo». 1959. *El Tiempo*, 30 de enero. Acceso el 18 de septiembre de 2017. <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&date=19590130&printsec=frontpage&hl=es>.

Fuentes secundarias

Achim, Miruna e Irina Podgorny. 2014. «Introducción: descripción densa, historia de la ciencia y las prácticas del coleccionismo en los años de la revolución, la guerra y la independencia». En *Museo al detalle: colecciones, antigüedades e historia natural, 1790-1870*, editado por Miruna Achim e Irina Podgorny, 15-26. Rosario: Prohistoria Ediciones.

Antoine, Cristian. 2010. «Mapa del mecenazgo cultural en América Latina». *Revista de Humanidades*, n.º 21: 161-182.

Arroyo, Jairo Henry. 2006. *Historia de las prácticas empresariales en el Valle del Cauca, Cali 1900-1940*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Badawi, Halim. 2007. «Políticas de coleccionismo: mercado del arte y programas de adquisiciones del Banco de la República y el Ministerio de Cultura». En *Premio Nacional de Crítica: ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, 2010-2011*, 27-72. Bogotá: Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes.

Barbosa, Juanita. 2012. «El papel de la Academia Colombiana de Historia en la conservación del Patrimonio cultural inmueble». *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, n.º 24: 134-154.

Betancourt, Alexander. 2007. *Historia y nación: tentativas de la escritura de la historia en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores; México: Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Cacua, Antonio. 2005. «El bicentenario de la Independencia nacional y la enseñanza de la historia patria». *Boletín de Historia y Antigüedades* XCII, n.º 830: 659-668.

Calvo, Francisco. 2015. «Breve historia del mecenazgo artístico». En *Los cauces de la generosidad. Ensayos histórico-críticos sobre los fundamentos del mecenazgo*, editado por Francisco Calvo, 8-13. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo.

Castro Benítez, Daniel. 2012. «El Museo del 20 de Julio de 1810: entre la memoria literal y la memoria ejemplar (1960-2000)». Trabajo de grado de maestría. Universidad Nacional de Colombia. <http://www.bdigital.unal.edu.co/8168/1/danielcastrobenitez.2012.pdf>.

Castro Carvajal, Beatriz. 2009. «Prácticas filantrópicas en Colombia, 1870-1960». *Historia y Sociedad*, n.º 17: 37-68.

_____. 2014. *La relación entre la Iglesia católica y el Estado colombiano en la asistencia social, c. 1870-1960*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Escobar, Ana Cecilia. 2017. «Narrativas en disputa: el Museo Nacional de Colombia en la gestión de Emma Araújo de Vallejo (1975-1982)». Trabajo de grado de maestría. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/157552>.

Forero, Clemente. 2007. «Prólogo. Los lazos de la ciencia y la solidaridad». En *Fundación Alejandro Ángel Escobar, 50 años*, editado por Clemente Forero, 17-37. Bogotá: Fundación Alejandro Ángel Escobar.

González, Beatriz. 2001. «Formación y trayectoria de las colecciones de historia en el Museo Nacional de Colombia». En *Memorias de los Coloquios Nacionales, la arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo. Desarrollo y proyección de las colecciones del Museo Nacional de Colombia*, 235-246. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.

Hatty, Yvonne. 1999. *Banca y cultura del Renacimiento a nuestros días*. Bogotá: Banco de la República, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.

_____. 2003. *Mecenazgo en Colombia y financiación de la cultura*. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa.

Imprenta Nacional de Colombia. «Historia». Acceso el 17 de enero de 2018.

Junguito, Roberto y Hernán Rincón. 2007. «La política fiscal en el siglo xx en Colombia». En *Economía colombiana del siglo xx: un análisis cuantitativo*, editado por James Robinson y Miguel Urrutia, 239-312. Bogotá: Fondo de Cultura Económica y Banco de la República.

Kalmanovitz, Salomón y Enrique López. 2007. «Aspectos de la agricultura colombiana en el siglo xx». En *Economía colombiana del siglo xx: un análisis cuantitativo*, editado por James Robinson y Miguel Urrutia, 127-171. Bogotá: Fondo de Cultura Económica y Banco de la República.

López Barbosa, Fernando. 1995. *Directorio de museos de Colombia, edición 1995-1996*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

López Rosas, William. 2010. «Museos, patrimonio cultural y mecenazgo: los límites conceptuales de la financiación de las instituciones de la memoria en Colombia». *Revista Colombiana de Antropología* 46, n.º 1: 87-114.

Melo, Jorge Orlando. 2001. «Economía, cultura y mecenazgo». En *Economía y cultura: la tercera cara de la moneda*, 125-173. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Mesa, Alexandra. 2016. *Hace 40 años... Teresa Cuervo Borda*. Exposición web del Museo Nacional de Colombia. Disponible en <http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/efem%C3%A9ridas/Paginas/Teresa%20Cuervo.aspx>.

Pérez, Amada. 2010a. «Devolverle a los objetos su magia y contener la dispersión: las colecciones y el coleccionismo moderno». En *Un legado fecundo. Catálogo de las Fundaciones Beatriz Osorio*, editado por Ángela Santamaría Delgado, 15-26. Bogotá: Fundaciones Beatriz Osorio.

_____. 2010b. «Hacer visible, hacerse visibles: la nación representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912». *Memoria y Sociedad* 14, n.º 28: 85-106.

Poulot, Dominique. 2014. *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*. Francia: Hachette Livre.

Restrepo, Juan Darío. 2009. *Dar es dar: 50 años de la donación Eduardo Santos al Museo Nacional de Colombia*. Exposición del Museo Nacional de Colombia, exhibida en el año 2009. Disponible en https://bogota-dc.com/eventos/exposiciones/museo-nacional_9.html.

Rodríguez, María Paola. 2013. *Le Musée National de Colombie 1823-1830. Histoire d'une création*. París: L'Harmattan.

_____. 2016. «The Creation of the National Museum of Colombia (1823-1830): A History of Collections, Collectors, and Museums». *Museum History Journal* 9, n.º 1: 29-44.

Sánchez, Libardo. 2018. «Entre el prestigio y la instrucción pública: análisis de la donación de José María Aguillón al Museo Nacional en 1836». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 14: páginas. Disponible en <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>.

Santamaría Delgado, Ángela. 2010. *Un legado fecundo. Catálogo de las Fundaciones Beatriz Osorio*. Bogotá: Fundaciones Beatriz Osorio.

Segura, Marta. 1995. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia, 1823-1994. Tomo I: cronología*. Bogotá: Museo Nacional de Bogotá.

Silva, Renán. 2006. «Del mecenazgo al vacío. Los ilustrados de Nueva Granada como intelectuales modernos». En *La formación de la cultura virreinal, III. El siglo XVIII*, editado por Karl Kohut y Sonia Rose, 535-558. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

_____. 2015. «La cultura». En *Colombia. Tomo 4: 1930-1960: mirando hacia adentro*, dirigido por Pablo Jiménez Burillo, 265-329. Madrid: Fundación Mapfre y Penguin Random House Grupo Editorial.

Urrutia, Miguel. 2017. «La cultura en el Banco de la República». En *Historia del Banco de la República, 1923-2015*, editado por José Darío Uribe Escobar, 541-560. Bogotá: Banco de la República.

Vanegas, Carolina. 2012. «Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica». *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, n.º 22: 112-134.

Vásquez, Claudia. 1994. «Santos, Eduardo». En *Gran enciclopedia de Colombia, temática, 10 biografías*, dirigido por Beatriz Castro y Daniel García, 547-549. Bogotá: Círculo de lectores.

Notas

- 1 En el ámbito cultural, Buenaventura también lideró la construcción del Teatro Municipal de Cali (Arroyo 2006, 219).
- 2 Tras el cierre del Museo hacia finales de la década de 1990, esas colecciones fueron vendidas a particulares.
- 3 La asistencia social alude a la ayuda material, moral y espiritual dispensada a las personas más necesitadas (Castro Carvajal 2014, 12). Otro personaje de la vida pública que también ejerció un importante papel de mecenazgo, pero en el ámbito científico y de la asistencia social, fue Alejandro Ángel Escobar (ver Forero 2007, 17-37).
- 4 Con los recursos donados la Academia constituyó el fondo Eduardo Santos. A través de él, esa entidad restauró algunos monumentos y publicó algunas entregas del órgano oficial de esa entidad (*Boletín de Historia y Antigüedades*), así como documentos de los próceres, documentos relacionados con la Independencia y textos históricos escritos por sus contemporáneos, bajo la colección titulada Biblioteca Eduardo Santos. Además, adquirió archivos y objetos de carácter histórico, algunos para ser destinados a instituciones museales como la Casa Museo Quinta de Bolívar, costeo algunos gastos del Museo del 20 de Julio y organizó en 1956 un concurso que pretendía incentivar la investigación histórica. Las inversiones del fondo Santos por lo general siguieron las determinaciones de su patrocinador (BLAA, AES, Miscelánea, caja 11, carp. 5, ff. 305, 307, 399, 406, 407 y 411; caja 22, carp. 5, f. 212).
- 5 Sobre la formación e inauguración del Museo Colonial ver «Admirable oración pronunció el Ministro Arciniegas ayer al inaugurar la Casa Colonial» 1942, 1 y 18.
- 6 Donación al Museo Colonial: BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 5, ff. 154-162; MEN 1952, 60, 61, 114, 152. Donaciones a la Biblioteca Luis Ángel Arango y al Banco de la República: BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 5, ff. 150-152. Donación a la Casa Museo Quinta de Bolívar: BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 8, ff. 324, 353, 357, 364 y 365. Donación al Museo del 20 de Julio de 1810: BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 5, ff. 206, 211 y 213; MICF, AI, Compras y Donaciones, f. 124-126. Donación al Museo Literario de Yerbabuena: BLAA, AES, Correspondencia Personajes, caja 1, carp. 6, f. 600; BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 5, f. 219. Parte de los dineros donados a las Fundaciones Beatriz Osorio fueron destinados «a la adquisición de unas vitrinas y algunas reparaciones locativas para la sala del Museo Nacional» que llevaba el nombre de Santos (BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 5, f. 178).
- 7 Algunos personajes que practicaron el mecenazgo en los primeros años de formación del Museo fueron: Mariano Eduardo de Rivero (1798-1857), quien donó parte del sueldo que recibiría como director del Museo, para el funcionamiento de este; Antonio José de Sucre (1795-1830); Carlos Soublette (1789-1870), y el presbítero José María Aguillón, quienes donaron objetos de carácter histórico (Rodríguez 2013, 356 y 384-386; Segura 1995, 43, 59 y 61-62; Sánchez 2018).
- 8 La Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá gestionó la adquisición de la Quinta de Bolívar en 1919 con el fin de convertirla en museo. Desde ese momento hasta 1968, la Sociedad administró la Casa Museo Quinta de Bolívar (Barbosa 2012, 143-144).
- 9 Según Teresa Cuervo, la exposición constó de tres secciones, cada una ubicada en un salón: el «salón central» exhibió objetos relacionados con Simón Bolívar (1783-1830); «el salón de la derecha», piezas ligadas al «hombre de las leyes» Francisco de Paula Santander (1792-1840); y «el de

la izquierda», objetos relacionados con Antonio Nariño (1765-1823) y con presidentes del país, así como manuscritos antiguos, miniaturas y muebles («Se inaugurará hoy salón "Eduardo Santos" en el Museo» 1959, 1 y 7).

- 10 Dos personas que contribuyeron al traslado de las piezas al Museo Nacional, desde la Casa Museo Quinta de Bolívar y quizá desde la residencia de Santos, fueron Isabel Pérez Ayala, secretaria de Santos, y Horacio Rodríguez Plata (1915-1987), miembro de la Academia Colombiana de Historia. Rodríguez Plata también resguardó en su casa algunos objetos de la colección de Santos, asistió al inventario de las piezas pertenecientes a Santos que eran custodiadas por la Casa Museo, y participó en el montaje del salón Eduardo Santos en el Museo Nacional (BLAA, AES, Miscelánea, caja 22, carp. 8, f. 368; caja 12, carp. 5, ff. 170 y 253-255; caja 11, carp. 5, f. 417).
- 11 Los trasposos estuvieron mediados por la voluntad de Eduardo Santos. Una entidad beneficiada con algunos de estos objetos fue el Museo de la Independencia-Casa del Florero. Entre las piezas trasladadas a este Museo se encontraban, principalmente, periódicos de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, leyes y proclamas (MICF, AH, Compras y Donaciones, ff. 175-178).
- 12 Sobre estos veintinueve objetos subsiste la duda sobre si realmente fueron donados por Santos o fueron enviados por otras personas al salón Eduardo Santos.
- 13 De este número de piezas se desconoce qué ocurrió con las que en el catálogo de 1968 fueron catalogadas como «1954 *Rufino Cuervo*», «2005 *Autógrafo de don Carlos III*», «2033 Gaceta extraordinaria de Colombia, 1822» y «2036 *Bartolomé de las Casas*». La descripción de este último objeto en el catálogo en mención es igual a la descripción de la pieza «2010 *Bartolomé de las Casas*», con la inscripción: «Don Barthelemi de las casas Eveque de Chapa Protecteur des naturels de l'Amerique». Sobre estos dos últimos registros (2010 y 2036) cabe preguntarse si fue una sola pieza donada por Santos y fue doblemente catalogada, o si Santos donó dos retratos de Bartolomé de las Casas (MEN 1968, 306 y 308). Tampoco se ha encontrado evidencia sobre dos piezas que actualmente aparecen en las colecciones del Museo como donadas por Santos (reg. 534 «*Juan de Dios Aranzazu*» y 3266 «*Hombre anónimo*»). Estas dos piezas no se tuvieron en cuenta para el cálculo de objetos donados por él.
- 14 Quizá Santos dispuso la donación de estos objetos al Museo Nacional por considerarlos importantes no solo por su materialidad (fabricados en plata), sino también por ser objetos testimoniales: en uno de los objetos, en la bandeja, aparecen «grabadas las firmas de las señoras de Bogotá, que se lo ofrecieron a la señora Lorenza Villegas de Santos con motivo de finalizar el mandato presidencial del Dr. Santos en el año 1942» (MNC, AH 1974, v. 59, f. 134).
- 15 Entre los objetos no relacionados propiamente con la historia del país se encuentran *Historia de Alexandre Magno* (reg. 2082), *Autógrafo de Jose Julián Martí Pérez* (reg. 2003) y *Carta de Víctor Hugo a Carla León* (reg. 2009).



Hace ochenta años: la fundación del Servicio Arqueológico Nacional

Natalia Sofía Angarita Nieto

Antropóloga de la Universidad de los Andes con énfasis en Arqueología y magíster en Geografía de la Universidad Nacional de Colombia. Sus áreas de interés incluyen la transformación del territorio y el paisaje, así como las economías de subsistencia en tiempos prehispánicos.

Resumen

Este texto recopila brevemente la historia de la profesionalización e institucionalización de la arqueología y la antropología en Colombia, proceso que se gestó con los cambios políticos y culturales que trajo consigo la República Liberal y la fundación del Servicio Arqueológico Nacional. Inicialmente se presenta un contexto general de la historia y los periodos de desarrollo de las ciencias sociales en Colombia, para posteriormente ahondar en diferentes escenarios como las “expediciones” arqueológicas y etnográficas y la Exposición Arqueológica y Etnográfica, realizada en el marco de las celebraciones del IV Centenario de la Fundación de Bogotá, entre otros acontecimientos relevantes. Adicionalmente, se expone la importancia de la llegada de Paul Rivet, etnólogo francés, a Colombia y la gestión que adelantó junto a Hernández de Alba para formar el Instituto Etnológico Nacional y fomentar desde la Escuela Normal Superior el estudio de la arqueología y la antropología de una manera académica. Finalmente, se presenta cómo a través de la unión del Servicio Arqueológico y el Instituto Etnológico se formó lo que hoy se conoce como Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Dicho contexto intenta evidenciar el devenir de estas disciplinas en Colombia, su desarrollo y el impacto que han tenido en la construcción de Estado y nación.

Palabras clave

Servicio Arqueológico Nacional, profesionalización, arqueología, Paul Rivet, Gregorio Hernández de Alba, ICANH.

Cómo citar este artículo

Angarita Nieto, Natalia Sofía. 2018. «Hace ochenta años: la fundación del Servicio Arqueológico Nacional». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 14: páginas. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>.

El director del Área de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, Gustavo Santos, hermano del político y futuro presidente de aquel entonces Eduardo Santos, compartió la iniciativa con Gregorio Hernández de Alba de crear una oficina dentro del Ministerio que se encargara de los estudios arqueológicos y etnográficos. Así, en 1938 se fundó el Servicio Arqueológico Nacional, entidad estatal que marcó el inicio de la consolidación académica de la arqueología y la antropología en Colombia.

Una de las personas más representativas en el devenir de estas disciplinas en el país fue Gregorio Hernández de Alba. Bogotano de nacimiento, estuvo siempre interesado en las humanidades y las letras, pero fue solo hasta los años treinta y gracias a su amistad con el maestro Luis Alberto Acuña, Rómulo Rozo y Antonio García, entre otros artistas, que formó parte del movimiento bachué, conocido por su propósito de revalorar lo autóctono, lo vernáculo, pretendiendo recuperar los aspectos y características propias de lo idiosincrásicamente “colombiano” a través del arte y la literatura. Fue así como floreció en Hernández de Alba un sentimiento nacionalista y americanista que se vio reflejado en sus convicciones políticas y en los trabajos y su producción académica a lo largo de su vida. Estos aspectos lo convirtieron en uno de los pioneros de la arqueología y la antropología en Colombia.

Para percibir la importancia que tuvo este momento es necesario dar un contexto general de la historia y los periodos de desarrollo de las ciencias sociales en Colombia. La Comisión Corográfica, proyecto científico impulsado por el Gobierno en 1850, dio inicio a lo que Arocha (1984) llamó el periodo formativo. La Comisión tuvo como objetivo central realizar una descripción completa de la Nueva Granada, a través de la elaboración de una carta general y un mapa corográfico por provincia. Además, se vio marcada por un fuerte interés político dirigido a la construcción de un imaginario nacional en donde se exaltara el carácter mestizo. Según el autor, el segundo periodo de las ciencias sociales es el generativo que se inició en el siglo xx, cuando llegaron a Colombia profesionales y expertos en arqueología y etnología. Esta etapa se abordará con mayor profundidad en este escrito. El tercer periodo es el normativo que finaliza con el inicio de los años cincuenta (Arocha y Friedmann 1984).

Las primeras investigaciones arqueológicas a inicios del siglo xx fueron las de Konrad Theodor Preuss en San Agustín (1913-1914), las de Alden Mason en Pueblito (1922-1923) y las de Carlos Cuervo y Gerardo Arrubla en Sogamoso (1924). Sin embargo, fue solo hasta 1938 con la creación del Servicio Arqueológico Nacional y posteriormente del Instituto Etnológico Nacional (1941) que la arqueología, la etnografía y la antropología se establecieron institucionalmente de manera definitiva en Colombia.

Durante la República Liberal, periodo comprendido entre 1930 y 1946, el país contó con Gobiernos originados en el seno del Partido Liberal que consecutivamente gestaron un proyecto de Estado-nación en donde confluían intereses comunes sobre la modernización del país¹. Uno de los propósitos de esos Gobiernos consistió en renovar el pensamiento de la población sobre lo nacional, recordando y aprehendiendo el pasado prehispánico y reconociendo a los pueblos indígenas como parte del país y de la sociedad. Langebaek (2009) resalta cómo la imagen del indio se convirtió en baluarte de la nacionalidad durante la primera mitad del siglo xx. A esto favoreció un gran número de denuncias sobre maltrato a los indígenas, así como las primeras investigaciones arqueológicas en San Agustín y en el altiplano cundiboyacense, que permitieron construir y evidenciar la imagen de un pasado prehispánico glorioso. Además, Langebaek señala que la manipulación de las teorías sociales llegadas de Europa en función de los intereses criollos es evidente a través de la posición de ambos partidos frente al tema de la raza. Así, la lucha de clases parecía insuficiente y la liberación implicaría el reconocimiento de las nacionalidades negra e india (Langebaek 2009).

El surgimiento de instituciones como la Escuela Normal Superior (ENS), el Servicio Arqueológico Nacional (SAN), el Instituto Etnológico Nacional (IEN), museos y entidades adscritas, entre otros organismos, estuvo enmarcado en las transformaciones que este periodo de la historia del siglo xx implantó en el campo de los proyectos de extensión cultural. Lo anterior constituyó la representación de «una de las etapas de más alta integración entre una categoría de intelectuales públicos y un conjunto de políticas de Estado» (Silva 2005, 22).

El presidente Enrique Olaya Herrera dictaminó la fundación de la Escuela Normal Superior (ENS) a través de la Ley 39 de 1936, la cual seguía los preceptos y bases de su homónima francesa, como la cuna de las ciencias sociales modernas. El proyecto educativo de la ENS fue revolucionario para su época, pues permitió que hombres y mujeres estudiaran en un mismo recinto, hecho que contribuyó a impulsar una política liberal de integración. La orientación humanista y científica de la ENS tuvo como referente la escuela francesa y alemana y, además, dicha institución contó con un equipo de profesores extranjeros de ideas liberales que huían de la guerra civil española, la Alemania nazi y la Francia de la Segunda Guerra Mundial. Este grupo de intelectuales y científicos, junto con personajes como Antonio García, Gabriel Giraldo Jaramillo y Gregorio Hernández de Alba, crearon un ambiente educativo de libertad, de exploración de ideas y experimentación pedagógica, en una búsqueda por aportar amplios conocimientos a un país que se asomaba al siglo xx, dejando atrás la enseñanza tradicional para tener una formación integral, en donde el



Autor desconocido

Comida de profesores de la Escuela Normal Superior

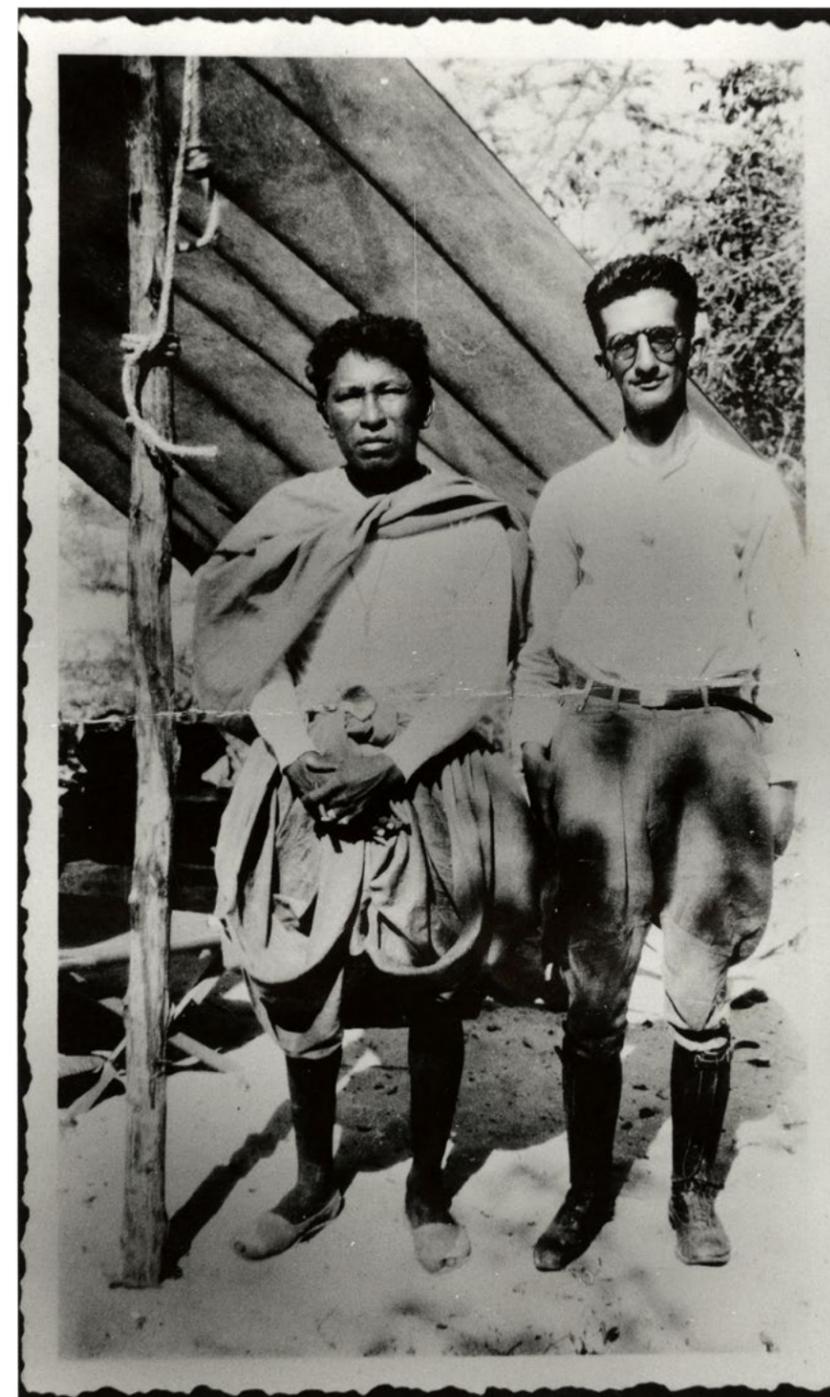
17 de julio de 1941
(reg. FG-2162)

Colección Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

análisis de los problemas y realidades del país fuera un eje fundamental. Con el nacimiento de los expertos, se consolidó el proyecto liberal que insistía en la necesidad de entender la naturaleza del pueblo colombiano, valorar la herencia indígena y fomentar una educación menos doctrinaria.

El año 1938 trajo consigo el inicio del proceso de profesionalización de la arqueología y la antropología en Colombia. Desde sus orígenes, estas ciencias procuraron entender la organización social de una vasta diversidad de grupos étnicos en diferentes momentos de la historia y a lo largo del territorio colombiano. Así, el pasado y el presente del mundo indígena se convirtieron en sus pilares fundamentales de estudio.

El primer escenario importante de dicho proceso fue el apoyo institucional de Gustavo Santos a Hernández de Alba para fundar el Servicio Arqueológico Nacional (SAN), creado mediante el Decreto 838 del 8 de mayo de 1938. La fundación del SAN representó un gran primer paso hacia la institucionalización de la investigación arqueológica y etnológica en el país fomentada desde el Estado. Una de las misiones del Servicio consistió en la realización de un registro de las colecciones arqueológicas y etnográficas, que posteriormente servirían para conformar un museo



Autor desconocido

Gregorio Hernández de Alba con cacique guajiro

1936
(reg. FG-0130)

Colección Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

de arqueología y etnografía, que pretendía en aquel entonces despertar el interés por la historia prehispánica como parte de nuestra identidad nacional.

Dentro de los objetivos del SAN se encontraba también la realización de trabajos de campo científico, en su momento denominados “expediciones”. Desde su posición como director de dicha institución, Hernández de Alba realizó varios de ellos a lo largo del país. Uno de los más emblemáticos fue en La Guajira, que se realizó en compañía de arqueólogos, antropólogos y lingüistas extranjeros, entre quienes se encontraban Lewis Korn, arqueólogo de la Universidad de Columbia; Vincenzo Petrullo, antropólogo y director de la Universidad de Pensilvania; y Paul Kirchoff, etnólogo alemán de la Universidad de Columbia, entre otros. Dicha expedición tuvo como resultado el texto *Etnología guajira*, en el cual se consignaron descripciones de las costumbres, fiestas y artes de los grupos wayuus (Perry 2006). Ese trabajo fue desarrollado a través de una etnografía o método de investigación que usan los antropólogos para acercarse y conocer las prácticas culturales y sociales de una comunidad a partir de una detallada observación participante. Su etnografía tuvo una duración de cuatro meses, en los cuales el autor convivió con varios grupos indígenas de la región.

Otra de las insignes “expediciones” del Servicio Arqueológico Nacional encabezada por Hernández de Alba fue a San Agustín y Tierradentro, regiones ubicadas en el suroccidente del país, en los departamentos del Huila y Cauca, respectivamente. Sus reportes escritos brindaron suficiente evidencia acerca de la riqueza arqueológica del país y promovieron en el Gobierno nacional y la sociedad en general un gran interés por el pasado indígena. Fruto de dichas investigaciones, Hernández de Alba escribió el texto *La cultura arqueológica de San Agustín*, originalmente escrito en francés y publicado póstumamente en 1978 (Pineda Camacho 2009). Durante la existencia del Servicio, Hernández de Alba enseñaba arqueología y etnología en la ENS y dirigía el Servicio Arqueológico Nacional (Morales 2009).

Un segundo escenario importante en la profesionalización de las ciencias sociales en Colombia fue la llegada al país de Paul Rivet, etnólogo francés y fundador del Museo del Hombre en París, quien fue invitado por el electo presidente Eduardo Santos. Una vez en Colombia, Rivet viajó a San Agustín, en donde conoció a Hernández de Alba, quien se encontraba realizando excavaciones en la zona. Además, asistió a la celebración del IV Centenario de la Fundación de Bogotá, en donde fue invitado por Hernández de Alba a la Exposición Arqueológica y Etnográfica. Rivet le ofreció a Hernández de Alba una beca de dos años para realizar estudios sobre etnología en el Museo del Hombre.



Autor desconocido

**Gregorio Hernández de Alba
alzando con polea una estatua en San Agustín**

1937

(reg. FG-2154)

Colección Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

Adicionalmente, y por iniciativa de Guillermo Fischer y Gregorio Hernández de Alba, integrantes de la Sociedad Colombiana de Estudios Arqueológicos y Etnográficos, se realizó la Exposición Arqueológica y Etnográfica, en el marco de las celebraciones del IV Centenario de la Fundación de Bogotá (Botero 2006; Perry 2006; Pineda Camacho 2009; Morales 2009). La muestra se inauguró el 3 de agosto de 1938, con el objetivo de lograr que los visitantes se identificaran con su pasado y presente indígenas. Asimismo se quiso que la sociedad en general desconectara de su discurso la referencia al «indio» como un término peyorativo y que lo indígena perdiera la fuerte connotación hacia lo «primitivo» (Perry 2006, 85). Al respecto, Perry (2006) argumenta que la naturaleza misma de la Exposición generó ambigüedades, al presentar objetos de un pasado prehispánico junto con elementos actuales de uso indígena; «de esta manera no sabemos si los prejuicios se incrementaron, disminuyeron o se eliminaron. [...] Sus actividades guerreras fueron abolidas. La intención era presentar un indio "inofensivo" pero que, a pesar de ello, todavía no llegaba al mismo nivel de desarrollo de la sociedad blanca» (Perry 2006, 86-88).

Para esta exposición, Hernández de Alba elaboró el primer catálogo compilatorio con las principales regiones arqueológicas titulado *Colombia compendio arqueológico*. Este logro, junto con el éxito de la Exposición y la conformación del Museo Arqueológico y Etnográfico de Colombia, dio paso a la constitución de una arqueología nacionalista (Echeverri 1999), que intentaría modificar el discurso existente del indio y de nuestro pasado prehispánico, proponiendo nuevas rutas, herramientas y enfoques para abordar la arqueología, la etnología y la antropología en el país.

En febrero de 1941, Gregorio Hernández de Alba regresó a Colombia con Paul Rivet, debido a que este último huía de la ocupación nazi y de la persecución a la que fue sometido por la Gestapo, órgano policial que llegó a su apartamento horas después de que él iniciara su viaje de escape hacia Colombia. El 21 de junio de ese año se expidió el Decreto 1126 por medio del cual se fundó el Instituto Etnológico Nacional (IEN) bajo la dirección de Rivet. Dicho organismo nació como una filial de la Escuela Normal Superior.

El prestigio de Rivet, su acceso al presidente Santos y su pasión por la etnología, además de su experiencia en el Museo del Hombre, fueron fundamentales para el inicio y éxito de un proyecto que continuó con el intento del SAN de institucionalizar y profesionalizar la arqueología y la antropología en el país (Herrera y Low 1994). Rivet reunió a un equipo de profesores para iniciar las labores educativas del Instituto Etnológico Nacional, en donde se dictaron clases sobre etnología, arqueología, geografía humana, lingüística y antropología física. Dentro de su planta docente se encontraban Roberto Pineda G., Juan Friede, José de Recasens, Milciades Chaves, Luis Alberto Acuña, Virginia Gutiérrez de Pineda, Julio



César Cubillos y Ernesto Guhl, entre otros. Entre los primeros graduados vale la pena destacar a Alicia Dussán de Reichel, Luis Duque Gómez, Graciliano Arcila, Blanca Ochoa, Eliécer Silva Celis y Edith Jiménez.

La primera expedición que se realizó desde el IEN fue dirigida, por supuesto, por Rivet y Hernández de Alba y se dividió en tres grupos: el primero, dirigido por Hernández de Alba, fue a Tierradentro para hacer estudios arqueológicos, etnográficos, lingüísticos y antropológicos; el segundo viajó al Valle del Cauca a realizar excavaciones arqueológicas; y el tercero se desplazó a la zona quimbaya en varias regiones del departamento de Caldas. Los materiales culturales obtenidos por estos tres grupos, así como los registros gráficos y sonoros, ingresarían al fondo del Museo Nacional.

Rivet solo permaneció dos años en el país y en la dirección del IEN, sin embargo su política y modelo académico fueron mantenidos por los directores José de Recasens y Luis Duque Gómez, respectivamente. Los nuevos institutos etnológicos de las demás regiones del país también mantuvieron el modelo de Rivet, en donde se privilegió la investigación de grupos indígenas contemporáneos sin descuidar el trabajo arqueológico.

Autor desconocido
Paul Rivet y el ministro de Bélgica en San Agustín

1938
(reg. FG-0067)
Colección Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

Todos los institutos etnológicos organizaron expediciones tanto arqueológicas como etnográficas en el país, lo cual permitió conformar verdaderas investigaciones colectivas sobre la vida pasada y presente de los pueblos indígenas.

En 1943 Paul Rivet asumió la dirección del Instituto Francés de América Latina en México, y la dirección del IEN quedó en manos de José de Recasens durante los dos años siguientes. En 1945 el IEN se adscribió al Servicio Arqueológico Nacional y, además, se independizó de la Escuela Normal Superior. En ese momento, Luis Duque Gómez entró a ocupar la dirección de la nueva entidad y desde dicho cargo, el cual desempeñó por ocho años, continuó con el proyecto de Rivet. Durante la dirección de Duque Gómez se realizaron más de cien excavaciones en San Agustín, y el Alto Magdalena fue uno de los sitios arqueológicos más trabajados.

El 18 de septiembre de 1952, según el Decreto 2190, se creó el Instituto Colombiano de Antropología (ICAN), dependiente del Ministerio de Educación Nacional y formado por el Servicio Arqueológico Nacional y el Instituto Etnológico Nacional. Según el Gobierno, esta fusión garantizaría la eficacia de las investigaciones científicas y el mejoramiento de las mismas en una sola entidad que, de acuerdo a su primer director Antonio Andrade Crispino, pasaría de una etapa descriptiva a una analítica, para lo cual sería necesario proponer nuevos métodos y una nueva orientación. Asimismo, la revista del IEN y el *Boletín de Arqueología* fueron reemplazados por la *Revista Colombiana de Antropología*, que perdura hasta la actualidad.

Las filiales del IEN, que funcionaban en las ciudades de Barranquilla, Popayán, Santa Marta y Medellín, formarían ahora parte del ICAN con ese mismo carácter filial y continuarían con un estudio sistemático de la arqueología, la etnología y la antropología. De esta manera, el desarrollo científico de estas áreas seguiría creciendo a lo largo y ancho del país. Sin embargo, este proyecto fue diluido con los años.

En 1968 el ICAN entró a formar parte del entonces Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). Ambas entidades colaboraron ingentemente en los cambios institucionales de finales del siglo xx que redundaron en la nueva carta magna o la Constitución Política de 1991, en la que se establece la heterogeneidad cultural y social del país. En ella se reconoció a Colombia como una nación pluriétnica y multicultural, aspectos que fortalecieron la creciente necesidad de una amplia construcción social basada en la diversidad de etnias y pueblos.

Poco más de treinta y un años después, en 1999, mediante el Decreto 2667 del 24 de diciembre, el ICAN se fusionó con el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, dando origen al actual Instituto Colombiano de

Antropología e Historia (ICANH), organismo encargado a partir de ese momento de la protección e investigación del patrimonio arqueológico, antropológico e histórico de la nación. Durante los ochenta años que han pasado desde el inicio del quehacer arqueológico y antropológico en el país, los esfuerzos de estas disciplinas no han cesado, y sus labores se han profesionalizado y extendido cada vez más en su búsqueda por el conocimiento del pasado y del reconocimiento del presente diverso social y culturalmente.

Un país tan diverso como Colombia requiere de profesionales idóneos y dispuestos a pensar la nación desde otras miradas. Dentro de esa perspectiva, los ochenta años de profesionalización de la antropología y la arqueología han hecho que hoy en día existan programas de dichas disciplinas en doce universidades en diferentes partes del país, que cobijan una gran variedad de estudios de pregrado y posgrado. Sin duda, ambas ciencias han aportado de forma considerable y constante a la construcción social y cultural del país y han colaborado en el desarrollo de programas educativos, al igual que en el fortalecimiento del marco legal y jurídico necesario para la protección del patrimonio cultural de la nación. El reconocimiento de la diversidad de nuestro pasado prehispánico y la defensa de la multiplicidad de sabidurías y conocimientos ancestrales que perviven actualmente en un gran número de pueblos han sido acciones permanentes en nuestro devenir histórico. Así, la arqueología y la antropología se han establecido como herramientas fundamentales en la construcción de Colombia como una nación pluriétnica y multicultural.

Bibliografía

- Arocha**, Jaime y Nina de Friedmann, eds. 1984. *Antropología en la historia de Colombia: Una visión. Un siglo de investigación social*. Bogotá: Etnos.
- Botero**, Clara Isabel. 2006. «El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia». En *Viajeros, arqueólogos y coleccionistas*. Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales de la Universidad de los Andes (CESO).
- Echeverri**, Marcela. 1999. «Museo Arqueológico y Etnográfico de Colombia (1939-1948). La puesta en escena de la nacionalidad a través de la construcción del pasado indígena». *Revista de Estudios Sociales*, n.º 3: 104-109.
- Herrera**, Martha Cecilia y Carlos Low. 1994. *Los intelectuales y el despertar intelectual del siglo. El caso de la Escuela Normal Superior. Una historia reciente y olvidada*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Langebaek, Carl. 2003. *Arqueología colombiana. Ciencia, pasado y exclusión*. Bogotá: Colciencias.

_____. 2009. *Los herederos del pasado. Indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela* [2 tomos]. Bogotá: Editorial Universidad de los Andes.

Morales, Jorge. 2009. «La antropología como profesión: sus comienzos». En *Arqueología y etnología en Colombia. La creación de una tradición científica*, editado por Carl Langebaek y Clara Isabel Botero, 113-172. Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales de la Universidad de los Andes (CESO).

Perry, Jimena. 2006. *Caminos de la antropología en Colombia. Gregorio Hernández de Alba*. Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales de la Universidad de los Andes (CESO).

Pineda Camacho, Roberto. 2009. «Cronistas contemporáneos: historia de los institutos etnológicos en Colombia (1930-1952)». En *Arqueología y etnología en Colombia. La creación de una tradición científica*, editado por Carl Langebaek y Clara Isabel Botero, 113-172. Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales de la Universidad de los Andes (CESO).

Silva, Renán. 2005. *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta.

Notas

- 1 Es importante mencionar que en sus orígenes el liberalismo estaba fundamentado en la creación de un Estado laico en donde se descentrara la política de la religión, pero especialmente una nación en la cual la sociedad y los individuos fueran libres y tratados como iguales. El Partido Conservador siempre estuvo asociado con las élites del país, razón por la cual el Partido Liberal y sus ideas de reivindicación social se arraigaron tanto en el pueblo colombiano que llegaron a convertirse en una causa para irse a la guerra con los conservadores. La guerra de los Mil Días (1899-1902) y la Violencia —periodo que abarcó los años cuarenta y cincuenta, el cual incluyó el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948— son solo dos ejemplos que evidencian esta situación.



**patrimonio
en estudio**



Interser y ecología en el *Árbol de la abundancia* de Abel Rodríguez

Paloma Nicolás Gómez

Historiadora de la Universidad de los Andes y magíster en Estudios de Arte de la Universidad de Ámsterdam. Se ha desempeñado como investigadora de la Curaduría de Arte del Museo Nacional de Colombia.

Resumen

Este artículo estudia la obra *Árbol de la abundancia* de Abel Rodríguez, *Mugáge-guio* en lengua nonuya, que hace parte de la colección de arte del Museo Nacional de Colombia. Se trata de un análisis que parte de la descripción de los aspectos formales del dibujo y que se nutre de otras fuentes, como la explicación del propio artista sobre la historia representada y la manera en que esta da cuenta de la cosmogonía nonuya, para comprender la dimensión simbólica que allí se representa. Así, el artículo busca dar un espacio a la voz de Rodríguez a la vez que la enmarca en una visión ecológica que entiende la relación con la naturaleza como una de continuidad e interser entre todos los seres del universo.

Palabras clave

Interser, ecología, representación, naturaleza.

Cómo citar este artículo

Nicolás Gómez, Paloma. 2018. «Interser y ecología en el *Árbol de la abundancia* de Abel Rodríguez». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 14: páginas. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>.

La obra *Árbol de la abundancia* de Abel Rodríguez, Mugáge-guio en lengua nonuya, ilustra el mito de dicha comunidad sobre el origen de los alimentos. En el año 2015 este dibujo fue donado al Museo Nacional de Colombia por el autor y por la Fundación Tropenbos Internacional, organización no gubernamental (ONG) de los Países Bajos con la que “el nombrador de plantas” ha trabajado desde finales de los años ochenta. Como resultado de este trabajo conjunto, los dibujos de Rodríguez se nutren del diálogo entre saberes tradicionales indígenas de la cuenca del Amazonas y metodologías de investigación académica y científica europea. En obras como esta se entrecruzan los conocimientos nativos sobre el ecosistema, las plantas y su relación con los animales y humanos, y la ilustración botánica y zoológica. Esta última es una herramienta utilizada por los proyectos epistemológicos que desde Europa han buscado clasificar el mundo. En el caso de Rodríguez, la representación por medio del dibujo opera como mediadora para hacer visibles sus conocimientos dentro de los marcos de referencia de sus colegas de Tropenbos.

El propósito de este artículo es estudiar la obra *Árbol de la abundancia* por medio de un análisis que combina la descripción formal y simbólica a partir de la explicación que propone Rodríguez con imágenes y palabras. La intención principal del escrito es abrir un espacio para la voz del artista, que es también la de su comunidad, con el fin de comprender desde sus propias palabras esta manera de ver y representar el mundo. En el marco de las colecciones del Museo Nacional de Colombia, *Árbol de la abundancia* es una obra excepcional pues se trata de un testimonio visual y vivo de las tradiciones de las comunidades indígenas de nuestro país. Es por esto que el análisis no busca imponer juicio alguno sobre la obra y se nutre de la explicación que el propio artista hace sobre la historia representada. Por esta misma razón, este texto se plantea desde una perspectiva estructurada a partir de los conceptos de interser y ecología, comunes a la cosmovisión nonuya y a un deseo personal de revisar y replantear la manera como los seres humanos nos relacionamos con otros seres vivos y con la naturaleza. De este modo, se busca entender el dibujo de Mugáge-guio desde la cosmovisión nonuya, que se estructura a partir de los saberes tradicionales y que enmarca todas las acciones cotidianas en el ámbito de lo sagrado, y sistemas de pensamiento afines que definen la relación entre el ser humano y la naturaleza en términos de continuidad y causalidad.

En el contexto de este artículo, el concepto de interser se entiende como la relación indisoluble y de interdependencia que establece una continuidad entre todos los seres del universo. Estos son comprendidos como fenómenos de mutua generación que se vinculan unos con otros en relaciones cíclicas de causas y efectos. La definición de este concepto resulta de la combinación de las ideas presentadas en las imágenes y palabras de Rodríguez con conceptos tomados del budismo, como el principio



Abel Rodríguez Muinane
Árbol de la abundancia

2012
 (reg. 7918)

Colección Museo Nacional de Colombia. Reproducción fotográfica por Óscar Monsalve Pino

de *pratityasamutpada* u originación dependiente. El monje budista zen Thich Nhat Hanh utiliza el término interser para referirse a la definición universal de *pratityasamutpada*, o el entendimiento de que todo surge en dependencia de múltiples causas y condiciones, de manera que nada existe como algo singular o como una entidad o un ser independiente. El monje crea esta nueva palabra que combina «mutuo» y «ser» (Thich Nhat Hanh 1998, 86) para condensar esta idea de cada existencia como un interser, como un fenómeno que no puede existir por sí mismo sino que debe «interser con todas las demás cosas (Thich Nhat Hanh 1998, 86 y 120); cada existencia contiene el universo entero y es indisociable de las demás existencias con las que coexiste.

De esta manera, todos los seres vivos, como los personajes humanos, animales y vegetales que participan de la historia del árbol de la abundancia, están conectados unos con otros de manera inseparable y hacen parte de un todo. De la mano del concepto de interser se toma el de ecología, entendido como las relaciones que se dan entre los seres vivos que habitan un medio y la relación que establecen entre ellos y con el propio medio o ecosistema. Estas relaciones dependen de la manera como se defina la relación de los seres humanos con la naturaleza según la conciencia y el conocimiento que de ella se tenga. La obra de Mugáge-guio recurre tanto a la estética como a la ética para hacer visible la vida común entre seres humanos, animales y vegetales y para llamar la atención sobre la necesidad de establecer una relación armoniosa y consciente con la naturaleza.

La concepción de las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza, o de los seres vivos en su totalidad, en términos de interser y mutua dependencia es afín también a la concepción amerindia que supone la existencia de una unidad espiritual que se manifiesta en diversos cuerpos (Viveiros de Castro 1998, 470). Para el caso de las cosmologías amerindias, como lo expone Viveiros de Castro, el estado original descrito en las mitologías se caracteriza por la indiferenciación entre humanos y animales (1998, 472), tal como sucede en los relatos visuales y orales de Abel Rodríguez. En las narraciones mitológicas se habla de un estado en el que los cuerpos y nombres, almas y afectos, el yo y el otro están interpenetrados y sumergidos en un mismo medio libre de distinciones (Viveiros de Castro 1998, 483). El reconocimiento de la naturaleza como una entidad inseparable de los seres humanos es de especial importancia para las comunidades que dependen de la agricultura como medio de subsistencia, pues los fenómenos sociales están conectados con los fenómenos naturales y la vida cotidiana se estructura a partir de los tiempos de la naturaleza: los tiempos de la chagra de los que habla Rodríguez. Por esto, sus dibujos y palabras resaltan la importancia de la conciencia y la disciplina medioambiental y apelan a la práctica de acciones rituales y al respeto por las leyes de la naturaleza.

La obra de Abel Rodríguez es inseparable de la concepción ecológica e interconectada del universo de la cosmovisión nonuya. *Árbol de la abundancia* ejemplifica claramente esta manera de comprender el mundo pues ilustra y narra el mito fundacional donde seres humanos, animales y vegetales se entrelazan entre sí de manera indisociable (a veces incluso confusa). De manera similar, el dibujo, aunque da imagen al mito, es inseparable de la tradición oral que lo mantiene vivo de generación en generación. Es con sus palabras que Mugáge-guio enriquece la imagen y le otorga sentido para los ojos y oídos de un espectador que no esté familiarizado con esta tradición. Por este motivo, este artículo toma como fuente principal la charla en la que el nombrador de plantas narra la historia de su pueblo sobre el origen de los alimentos, su visión sobre el manejo del bosque y la importancia de la seguridad alimentaria (Rodríguez 2014). Además de buscar comprender de forma completa la historia de este árbol mítico, la centralidad de esta narración como fuente tiene la intención de mostrar la relación entre palabra, imagen, cuerpo y naturaleza. En el caso del *Árbol de la abundancia*, así como se cuentan relaciones de causa y efecto entre sus protagonistas, el artista, la obra, la comunidad y la madre tierra están todos entrelazados.

Descripción formal de la obra *Árbol de la abundancia*

Árbol de la abundancia es un dibujo de tinta sobre papel de mediano formato. En el centro aparece representado un enorme árbol de tronco robusto y ramas que crecen en todas las direcciones. Las ramas, aunque están todas juntas, varían en densidad, tonos de verde y frutos. El árbol se representa desde una perspectiva de vista frontal en la que se combinan ramas que crecen hacia arriba y otras hacia el frente, en dirección al espectador. El tronco es grueso en la base y se vuelve delgado a medida que crece hacia arriba, de color marrón más claro en las partes baja e izquierda y más oscuro en las ramas altas. En la parte superior del árbol las pinceladas punteadas y espesas sugieren texturas y algo de volumen, que van cambiando a medida que los trazos se hacen más largos y aguados.

En el margen inferior del papel están representados de perfil trece animales, en colores que van del negro al blanco pasando por varios tonos de marrón. Cada uno está identificado con su respectivo nombre nativo y en castellano:

mtseese ttthe danta de caimo, káate ttthe danta de pintura, guihiho ratón, zahamaiba fataibamesi par de cerrillo que vive una sola parte, naba tact baruga de achote, jiihay benado cenisoso, namuhu zorro, gáay sogui sogui mico, jtctmo titín, fatt guara, nime ttte mtst par de chiguero.

Al lado derecho del tronco se encuentran siete animales, organizados unos sobre otros en dos filas, dos semillas amarillas y tres semillas marrones de menor tamaño. Al lado izquierdo se observan cuatro animales distribuidos en una sola fila y varias semillas pequeñas que parecen apenas puntos. En el centro del tronco se representa un hacha entre las figuras del *sogui sogui* y el *namuhu*. Las características, formas, colores y patrones del manto de cada animal son descritas con pinceladas esquemáticas y planas.

Las figuras del árbol y de los animales están representadas sobre un fondo blanco en el que parecen flotar por no estar ancladas a la tierra. Así, suspendidas en el vacío y libres de los efectos de la fuerza de la gravedad, las figuras parecen sostenerse en un espacio atemporal que se escapa del espacio y el tiempo terrestres. La multiplicidad de perspectivas y la ausencia de un fondo que aporte un contexto particular estructuran una composición que da la sensación de representar una unidad cosmológica (Rubiano 2014). Todas las figuras hacen parte de un vacío primigenio, de los inicios del relato cosmogónico del pueblo nonuya: no hay arriba ni abajo, derecha ni izquierda, sino una unidad indivisible. Para Elkin Rubiano, esta pintura plana «muestra que arriba es abajo y que abajo es arriba: del gran árbol cae aquello que va a la tierra y de la tierra algo va hacia el cielo [...] Es un ciclo. Es la unidad y la clave cosmogónica para la curación» (Rubiano 2014). Al escapar las direcciones y el tiempo lineal, y las jerarquías que se derivan de estos, la naturaleza es representada en un tiempo circular y cíclico que muestra de forma completa al ecosistema del que hacen parte el árbol mítico, sus frutos, los animales y la comunidad que de este se alimentan.

Mugáge-guio, Abel Rodríguez, el nombrador de plantas

Mi nombre en lengua es Mugáge-guio, significa plumas de gavilán resplandeciente. Soy legítimamente indígena nonuya, porque mi papá y mi mamá fueron legítimos indígenas, nativos de la gente de centro, del predio Putumayo en la Amazonía. Somos de etnia nonuya, que significa gente del achiote, nuestro pueblo se llama La Chorrera, eso queda en el río Igara Paraná. Resguardo Nonuya de Villa Azul, así se llama el resguardo que yo fundé, eso era como 76 o 78. Las imágenes que pinto las tengo en mi mente, en el pensamiento. Lo que estoy hablando, lo que estoy mostrando no es como ver en un libro, simplemente está en mi mente. Mi pensamiento lo tengo en la selva, donde están los árboles. Yo sé cómo se llama cada uno, entonces lo que conozco en lengua, lo volteo al castellano, entonces no es tan fácil para nombrar: dar el nombre o reconocer la corteza, los colores, sabores, olores. Todo eso me ha tocado duro, pero eso lo aprendí con los investigadores de Tropenbos. La obligación de la vida es aprender a hacer de todo, así sea feito, pero que sea suyo. (Rodríguez 2014)

Mugáge-guio o Abel Rodríguez Muinane nació en 1941 en La Chorrera, población indígena de la cuenca del río Igaraparaná en la Amazonía colombiana. Es miembro de la comunidad nonuya, donde se le conoce como “el nombrador de plantas” por sus conocimientos sobre el ecosistema amazónico, que para esta comunidad es el centro del mundo:

La mitad del mundo es para nosotros el territorio de la Amazonia. La orilla del mundo eran el Caquetá y Putumayo, el centro de eso es, para nosotros, el centro de los seres. Ahora que estoy trabajando en ese tema quisiera saber si también es el centro del mundo entero, pero ya no hay a quién preguntarle. (Rodríguez 2013, 10)

Su memoria, además de ser un archivo de conocimientos botánicos, es el repositorio de tradiciones ancestrales en vía de extinción y de gran relevancia y aplicación, pues proponen una relación de interdependencia y balance entre los seres humanos y la naturaleza:

Nosotros hablamos desde el comienzo del mundo, desde cuando todo existe, según la palabra, desde cuando se hace chagra. Cuando nosotros nos sentamos a hablar, a dialogar, a mambear, a comer coca, escogemos un tema, por ejemplo, hablamos de la siembra porque este mes estamos en tiempo de socola y de rocería. En ese momento, se habla de la creación, de crear muchas cosas, de cómo crear la chagra y cómo la chagra crea personas. La siembra es uno de esos momentos que sirve para proteger el cuerpo propio y que garantiza el saneamiento de la chagra: se hace bien para que se desarrolle bien, para que crezca bien, para que cargue bien, para que carguen gruesos los tubérculos. Por eso hay que manejar el tiempo: si es mucho sol, hay que pedirle al creador que normalice el verano; si hay mucha lluvia, hay que pedirle que normalice el tiempo. Las dos cosas son necesarias: ni muy caliente ni muy frío, para que pueda producirse la siembra. Eso es lo que se llama ‘hablar de la chagra y el mundo’. (Rodríguez 2013, 10)

La vida de Mugáge-guio está inseparablemente unida a la naturaleza. Desde los seis años comenzó a aprender sobre los nombres, los usos y los cuidados de los árboles escuchando a los conocedores. Luego de aprender de los abuelos se convirtió también en “profesor” para su comunidad y fue acomodando sus conocimientos para favorecer el aprendizaje y el entendimiento de los demás. Sus saberes se estructuran a partir de la comprensión de la relación entre todos los seres del universo como una de interser, del entendimiento de los tiempos propios de la naturaleza, en el monte y en la selva, y de la preservación de las tradiciones ancestrales. Tal es el caso de la conservación y registro de los nombres en lengua nativa de las plantas y de los animales que dibuja, o de la explicación del pensamiento mítico nonuya que permea las acciones cotidianas de un carácter sagrado que relacionan al cuerpo con la naturaleza.



En el *corpus* de sus ilustraciones se encuentran estudios detallados de variedades de cañas y lianas, palmeras, árboles y plantas de la selva, estaciones selváticas, ciclos anuales de los bosques inundados, maduros y plantas de maloca, y árboles míticos, como el árbol de la vida y de la abundancia, que provee alimento a los pueblos indígenas del río Caquetá. Su trabajo da imagen a las tradiciones orales, preserva y comunica los conocimientos del pueblo nonuya sobre la cuenca del Amazonas y contesta a los paradigmas dominantes en las artes y las ciencias de Occidente al demostrar la relevancia del conocimiento indígena para la conservación del medio ambiente. Rodríguez es el archivo vivo de los conocimientos de su comunidad sobre la selva húmeda tropical y las prácticas basadas en el uso y cuidado sostenible de la naturaleza. Sus estudios meticulosos son una de las referencias más completas sobre la biodiversidad de la región, y proveen información y descripciones sobre la arquitectura de las plantas, sus hábitats, tipos de suelo, condiciones de crecimiento, características estacionarias, cultivos, usos medicinales y artesanales. Su perspectiva ecológica describe la relación de unas plantas con otras, con todo tipo de animales, como pájaros e insectos, y sus asociaciones con las prácticas e historias de la comunidad. De esta manera, pone de manifiesto la relación de los humanos con la naturaleza y la interconexión de todos los seres en el universo.

Abel Rodríguez dibuja de memoria y toma como guía el conocimiento adquirido por medio de las tradiciones orales nonuya. Desde 1987 comenzó a trabajar con Tropenbos Colombia, una ONG neerlandesa dedicada a la investigación y conservación de los bosques tropicales a nivel internacional. En este contexto, Rodríguez incursionó en el dibujo de forma autodidacta: «Nunca antes había dibujado, pero yo tenía un mundo en mi cabeza que comencé a poner sobre el papel, al principio muy mal» (Rodríguez 2014). A partir de entonces, el dibujo se convirtió en un medio para enseñar sus saberes a los investigadores europeos:

Yo aprendí con sacrificio, perdiendo sueño, con orejas paradas, con dietas. Para nosotros el aprendizaje es como rezar y por eso consideramos a los conocimientos tradicionales muy valiosos. Sin embargo yo observaba que los investigadores aprendían de otro modo. Entonces yo les conté lo que quería contarles y nada más, sin ponerme bravo. (Rodríguez 2014)

El trabajo de Rodríguez con Tropenbos marca también el encuentro de dos formas distintas de conocimiento. Por un lado, están los saberes tradicionales indígenas donde el conocimiento tiene un carácter sagrado y parte de la comprensión del universo como unidad inseparable. Por otro lado, están las clasificaciones y taxonomías de la ciencia occidental que se ha dedicado desde la Ilustración a ordenar el mundo a partir de su fragmentación y comprensión aislada. Así, el dibujo, como herramienta que

da imagen a los saberes sobre el mundo, opera también como un puente que hace visible en las dos dimensiones del papel (sistema que resulta familiar para los científicos occidentales) la sabiduría que se conserva por tradición oral y en la mente de Mugáge-guio. En una entrevista con Oscar Roldán-Alzate, Rodríguez se refiere al dibujo como sistema de enseñanza y como herramienta para dar imagen y forma al pensamiento:

Como todo mundo, yo empecé a dibujar, a pintar o a sacar figuras. Tuve un acercamiento más cercano [al dibujo] cuando estuve con los misioneros en la Chorrera, en ese tiempo me gustaba sacar figuras de animales o [á]rboles pero no tenía práctica, [entonces era difícil]. Ya después de ser viejo como se dice, estuve trabajando con Tropenbos y allí comencé a dibujar de lo que yo sé, de lo que habito. Yo daba los nombres [de los árboles y plantas] a los investigadores y los ense[ñ]aba también en dibujos. El dibujo es sacar un pensamiento que uno tiene, sacar la figura para que sea vista y que sea una real figura que uno tiene en palabras, en pensamiento y uno "eso" lo saca en figuras. (Roldán-Alzate 2013)

Sus dibujos dan imagen a las visiones de quien comprende el potencial de las plantas como alimento, material para vivienda y vestido, y sus usos en rituales sagrados. Sus ilustraciones incluyen también datos como los hábitats y ciclos de vida de las plantas en su idioma nativo, muinane, y en castellano (Roca 2017).

Adicionalmente, la belleza de los dibujos de Rodríguez los ha posicionado en las instituciones y en los circuitos del arte como objetos apreciados por sus cualidades estéticas. De igual modo, el artista ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas en Colombia, América y Europa. Sin embargo, él no considera que esté haciendo arte contemporáneo como se define en Occidente: «Nosotros en realidad no tenemos ese concepto, pero el más cercano que se me ocurre es iimitya, que en muinano significa 'palabra de poder': por todos los caminos se llega al mismo saber que es el comienzo de todos los caminos» (Roca 2017). La obra de Abel Rodríguez llama la atención sobre las habilidades, los talentos, las herencias y los derechos de las comunidades indígenas y estimula el intercambio intelectual en un contexto marcado por la violencia y la discriminación. Rodríguez llegó a Bogotá en los años noventa al ser desplazado por la violencia y fue en la ciudad cuando comenzó a estudiar la selva desde la distancia como parte de su trabajo con los investigadores de Tropenbos. Así, la labor de Mugáge-guio como botánico y artista de la selva ha sido doblemente reconocida por las instituciones de la ciencia y los circuitos del arte y en 2014 fue ganador del Premio Principal de la Fundación Príncipe Claus (Países Bajos) por su trabajo, como botánico y artista, que comunica y preserva el conocimiento holístico de los nonuya sobre la cuenca del Amazonas.

El árbol de la vida y de la abundancia: orígenes y sustento del pueblo nonuya

El carácter mítico del árbol de la abundancia se relaciona con el origen del pueblo nonuya y su sustento, de manera que está inextricablemente conectado con la vida misma. Mugáge-guio cuenta su historia de la siguiente manera:

El mito de ese árbol es fundamental, profundo y céntrico porque ese no es de este momento, de esta figura sino cuando no hubo nada, cuando el tiempo y el espacio eran puros, vacíos. En ese momento ese árbol se llama árbol pero era vida del creador. Ese es un primer mundo que apareció en ese momento. El fruto de ese árbol es todo lo que en este momento tenemos a la mano, ya cosechando, sembrando y haciendo lo que uno hace. Ese árbol era el creador; otros dicen Dios, de ahí fue que aconteció la vida de la humanidad, la vida del espacio acuático, por todos lados, todo de ahí desprendió. Para nosotros dice así: cuando el creador bajó, sacó esas figuras donde estamos viviendo o que estamos viendo; en ese momento el árbol quedó visible. (Roldán-Alzate 2013)

El nombrador de plantas relata el mito del árbol de frutas silvestres y su relación con las tribus de la Amazonía partiendo de ese punto inicial de vacío e incertidumbre:

Y nadie sabía lo que este árbol estaba en ese lugar y producía muchas clases de frutas en ese árbol, y se estaba cayendo lo que ya estaba maduro, y nadie se da cuenta, nadie veía. Y los vivientes de ese lado pues no sabían y aguantaban hambre. Aguantaban hambre y ellos presentían de que tenía que haber algo, sea en la selva o en algún lugar, que comer. Entonces, este hombre que trabajó con hacha [...] ya estaba haciendo mucha siembra, ya vivía de eso, ya comía de eso [...] otras tribus [...] sufrían [...] algunos salían a buscar comida en el monte, hasta que se dieron cuenta [...] un señor encontró ese árbol que estaba perdiendo frutas, cosas de comer, pero ni él tampoco sabía que eso era de comer. Entonces encontró, miró, cogió una pepa u otras frutas, y pues no quería comer, tenía miedo, de pronto era venenoso, entonces no quería probar. Sin embargo el probó, así como lamiendo no más y sintió como dulce, al mismo tiempo como otro sabor [...] Salió de ahí y llegó donde la otra gente y comentó, entonces se fueron a ver si estaba cargado ese árbol, se veían de todas clases, distintas formas de frutas, en racimos, en pepas, y así se veía. Pero entonces ellos dijeron "¿pero qué, qué sería de comer?".

Además de los personajes humanos, los animales tienen un papel protagónico y participan también de la historia:

[Señala a los animales] éstos que están aquí son los que vieron, los que se durmieron debajo de ese árbol, esperando, pensando cómo bajar eso,

de qué manera podían desgajar o tumbar o subir, bueno muchas formas pero ellos no sabían cómo. En eso, pues, esperaban que cayera una fruta para ellos poder comer, entonces, pues, acá en el árbol hay varias ramas, según, en el cuento dice que cada rama era para un lado, para un tribus, como decir oriente, occidente, norte, sur y así estaban las ramas colocadas en el centro, en las copas, lo que es como por decir tribus de centro. Ese era el cuento que se mencionaba. Entonces ellos se ubicaron debajo de cada ramas [sic], cada tribus digamos. En eso, pues, se regó el cuento por todo el mundo, se puede decir, entonces ellos se preguntaron unos a otros: ¿pero cómo, qué sería eso? Al final dijeron: ese tiene que ser un árbol que está produciendo algo de comer, que nuestros padres mismos cre[ó] y ubicó para esas tribus y para nosotros acá en la chagra. Pues allá abajo, en la selva del mundo, pues había otro árbol que estaba produciendo igualmente de esta manera, entonces las dos ramas se acercaban como a esta manera [señala con las manos que se juntan] se acercó este, este árbol que estaba en occidente, pues también estas ramas casi que se unían y en este, en el vacío, en esa parte vivía esta persona que lo llamé, que se llamó piernas abiertas, que es [lengua] este es el hombre más sabio del mundo que estuvo ahí, él fue el que logró despertar el hacha del trabajo. Bueno, en esos, en ese momento estaba este animal que está aquí [señala al animal a la izquierda sobre el tronco del árbol] se llama namuhu, que quiere decir que es el hijo del sol, de abundancia, entonces como él es hijo del sol, de abundancia, de trabajo, entonces él sabía que eso era algo de comer, eso no era ningún algo de veneno, entonces un día planeó y dijo a la mujer: vamos a ir hacia la punta del mundo, así nosotros decimos, no decimos occidente [...] que en la punta hay algo de abundancia, vamos a mirar cuál es lo difícil que ve la gente, si en verdad es difícil al mismo tiempo no puede ser difícil.

Bajo sus ramas, el árbol cobija a todas las tribus y animales dentro de una misma unidad, a la vez que reconoce su diferenciación y distribuye sus frutos para que sean aprovechados por todas como beneficio de su trabajo.

A medida que aparecen nuevos personajes se van presentando también relaciones entre estos y algunas incluyen lecciones morales y de comportamiento, como es el caso de las instrucciones que dejan los padres a sus hijos, sobre el adecuado consumo de los alimentos, antes de partir:

Entonces este tenía dos hijos, los dos eran varones, entonces ellos cogieron una maraca grande, entonces escogió y llamó a los dos hijos y aconsejó diciendo: nosotros vamos a ir arriba, hacia la punta del mundo, dicen que es muy lejos, s[í], supongo que es lejos, allá nosotros vamos a ir con tu mamá y ustedes los dos se quedan porque es muy lejos, yendo con ustedes, ustedes no andan duro, no andan rápido, entonces para no demorar mucho nosotros vamos a ir y ustedes se quedan. Vuestro fiambre va a ser este, esta fruta, esta maraca. Póngale cuidado, escuchen bien, que nosotros vamos muy lejos entonces ustedes se quedan, esta pepa no van a partir muy pronto, muy temprano, sino que cuando le damos

mucha hambre entonces ustedes cogen y huelen la maraca [...] y luego siguen jugando con la pepa, no van a comer temprano, escúchenme bien y entiendan, mira, ya cuando el sol está ya casi por decir doce y media casi para la una, por decir ahora de esta manera habrá un pájaro que se llama picón, él es el que da señal que señala la hora de comer, todo el mundo en ese momento a comer, distintas clases de pájaros azulejo, picón, petirayado, pava, otros pájaros que son gallito de cielo [...] todos estos pájaros van a comer en ese momento en un pepiadero, entonces en ese momento cuando ese picón canta usted parte por la mitad la maraca, igualito, y entonces come por un lado y lo guarda el lado que sobra para que ustedes coman ya como tarde, a las seis o a las siete ya para acostarse. Y guardan la semilla, no van a morder ni van a desperdiciar porque eso tiene dueño. Y el hijo mayor dijo: bueno, así va a ser. (Rodríguez 2014)

Las advertencias de los padres se vuelven más enfáticas cuando insisten en la obediencia de los hijos como requisito para no pasar hambre, e introducen a otro personaje: «lo maligno». Esta especie de espíritu, fuerza o energía se materializó en picón para engañar a los hijos y se sentó a cantar en las ramas de un árbol. Los hijos dudaron que esa fuera la señal indicada por el padre, el mayor dijo que no era el propio picón pues la hora no correspondía con el lugar del sol, aún de mañana, pero el menor tenía hambre. Los hermanos discutieron y el menor escondió la fruta, la partió y se puso a comer, ante lo cual el mayor pidió su parte. Cuando llegó la hora el propio picón cantó y llegaron dos zorros y otros animales que esperaban, mirando hacia arriba, por si algo caía del árbol.

A partir de este momento la narración pasa a centrarse en los animales y su aprovechamiento del alimento ofrecido por el árbol. «Cada fruta que caía el que recogió fue y comió y el que no recogió no comía, entonces se fueron muriendo de hambre los más débiles». Ante esta situación, el «hijo del sol» intentó subir al árbol, pero era muy difícil; debían esperar o conseguir un hacha para tumbar la fruta. Los animales determinaron que alguno debía ir a buscar el hacha, que estaba distante, «ahí donde está brillando la luz del hacha». Ante este obstáculo, la solución era posible solo por medio de la colaboración entre todos. Entonces se determinó que «el que anda más ligero tiene que ir [por el hacha], una persona que es sana, que no ha tenido relación con las mujeres». Decidieron que debía ser el colibrí, pues solía burlarse de los demás y era el más rápido. Este aceptó y acto seguido le dieron coca y fiambre y le confiaron el viaje al centro del mundo para no morir todos esperando. El colibrí debía ir y volver antes del amanecer, así que se puso la corona azul y un collar de gran poder y arrancó a volar en la dirección de la luz. A pesar de sus mejores esfuerzos amaneció antes de llegar y decidió devolverse; aunque la luz era visible la distancia era muy larga.

Los animales decidieron que otro joven debía ir, y esta vez debía ser alguno que fuera fuerte de caminar. Luego de varias consideraciones, el *sogui sogui* (mico) se alistó para ir acompañado del *namuhu* (zorro). Se prepararon con coca y fiambre y caminaron hasta llegar a donde el creador, el «abuelo de hacha». Al encontrarse con él le dieron sus nombres y cuando preguntó por los motivos de su visita le respondieron: «Abuelo, nosotros vinimos por algo especial [...] material de trabajo [...] hacha [...] Nosotros queremos aprender a trabajar, mis gentes no saben trabajar y tengo voluntad de enseñarlos cómo se tumba con un hacha». A modo de ofrenda le entregaron el ambil, el tabaco y el mambe, los collares y adornos, y le pidieron el hacha. Le contaron que la gente y los niños se estaban muriendo de hambre y que necesitaban el hacha para poder conseguir alimento. Ante este pedido el abuelo sacó el hacha y la entregó diciendo:

cuando llegue allá, al lugar en el sitio donde viven ustedes saquen una tira de, nosotros decimos corazón de colibrí, que es granadillo, entonces con eso lo excavaron, por eso es rojo, porque este no se parte. Después de que lo acaben de cavar lo afilan, y ahí s[i] enseñame a tumbar.

El *namuhu* y el *sogui sogui* se devolvieron mambeando y al llegar todos estaban contentos. Cogieron el granadillo para cavar el hacha y la afilaron como les había indicado el abuelo y le dijeron a los demás: «Listo, acá está el hacha. Tumbé. Si quiere comer hartico pues tumbé. Se está desperdiciando solo allá, cayendo, pudriéndose, lo bueno está arriba». Como algunos de los animales no tenían buena mano para empuñar el hacha, el *sogui sogui*, que tenía buena mano, comenzó a tumbar un lado del árbol y luego de varias horas pudo derribar un palo.

Los padres se abastecieron de este palo derribado: la mujer cogió caimo y uva y el hombre maraca y piña y comenzaron el camino de regreso a casa. Los hijos estaban agonizando por la falta de alimento, «porque solamente sentían en el pecho el calorcito», y el hombre tuvo el presentimiento de que había pasado «algo [que] me conmueve el corazón, algo triste», así que decidieron ir a casa en una sola marcha sin descanso. Al llegar a la casa escucharon silencio y encontraron a los hijos tirados en el piso con la semilla de maraca bien mascada. La mujer bajó la carga y se puso a llorar y el padre, enseñando una curación, «cogió la fruta, el caimo, y la estrujó en la boca como gotas y se puso a llamar al pensamiento: colocar nuevamente vida hasta que movió el dedo del pie, el dedo del medio, el otro respiró, cuando respiró tragó, ya cuando tragó cogió de otro lado otra pepa y la estrujó, entonces vivieron». Al preguntar por lo sucedido el niño ya sano les contó:

papá, lo que pasa es que como usted nos señaló, como nos dejó esa seña que nos daba la hora y así, el pájaro picón cantó muy temprano, entonces mi hermanito se afanó y me regañaba y me quería pegar y yo para no



pelear y yo por seguir la idea de él bajé la pepa y comimos antes de la hora. En eso ya a la hora que usted nos señaló cantó el propio y ya no teníamos nada, por eso de hambre nos íbamos a morir. (Rodríguez 2014)

Con las palabras del hijo se establece la moraleja que llama a la obediencia a la autoridad de los padres y a la unión entre hermanos, a la vez que señala las consecuencias adversas de la discordia entre seres y del incumplimiento de las normas sobre el consumo de los alimentos.

Mugáge-guio termina el relato señalando las ramas del árbol de la abundancia y dando nombre a los frutos que allí se ofrecen:

En cada rama están diferentes cargas, frutas: piña, uva, maraca, caimo, marañón, plátano de diferentes nombres, y lo mismo de batatas, mafafa, ñame, [...] y chontaduro de varias clases también. Así está ubicado el árbol y debajo están los que están esperando en ese momento era gente, pues aquí en este momento ya están esperando es animales, entonces los tuve que dibujar así. (Rodríguez 2014)

Finalmente, luego de nombrar a todos los animales concluye: «Así es este cuento. Listo».

En esta narración, Rodríguez explica por medio de la imagen y la palabra algunas de las prácticas tradicionales de administración de los alimentos y su relación con el sustento, la supervivencia y el bienestar de la comunidad nonuya, además del origen mitológico de la comunidad. La historia del árbol de la vida recuerda los orígenes de la abundancia y cuenta sobre las relaciones sociales y ecológicas necesarias para asegurar la prosperidad y la vida en el bosque tropical. También resalta el rol de las mujeres en la provisión de alimento durante todo el año y recuerda a la madre abundancia. Para terminar, Rodríguez señala la importancia del alimento para propósitos curativos y por su capacidad de dar vida. Así, las prácticas de cultivo, cosecha y consumo de alimentos se estructuran a partir de los conocimientos tradicionales y se enmarcan en el territorio de lo sagrado, que influye en todas las acciones cotidianas.

Saberes botánicos tradicionales y perspectiva ecológica del pueblo nonuya

Así como el marco de lo sagrado conecta a los seres vivos entre sí y con la naturaleza, los dibujos de Mugáge-guio, como registro visual y medio, dan forma y color a las tradiciones ancestrales, representan las prácticas cotidianas del pueblo nonuya y operan como mediadores para transmitir estos conocimientos y expresiones a los campos del arte y la ciencia, en sus múltiples posibles combinaciones. Las imágenes son medios (dispositivos y puntos equidistantes entre dos experiencias) y médiums

(intermediarios espirituales que conectan a los ancestros indígenas con el mundo de los vivos) que comunican la mitología nonuya, sus saberes sobre la naturaleza y su cuidado para el beneficio del mundo entero. De esta manera, la obra de Rodríguez es un punto de encuentro para estas distintas formas de comprender el universo desde la ciencia moderna y la cosmogonía ancestral. Su trabajo encarna una sensibilidad estética, al mismo tiempo sencilla e intrincada, que contiene una mirada de detalles que dan cuenta de la riqueza e interser de la naturaleza. Sin embargo, en los dibujos de Mugáge-guio la naturaleza no se limita a ser un referente a apreciar por su belleza o a aprovechar por sus recursos, pues su narración contiene consideraciones éticas sobre la comprensión de la naturaleza y el respeto de sus leyes, que trascienden y determinan la vida de los seres humanos.

La narración sobre el *Árbol de la abundancia* cuenta el origen de la vida a partir del momento «cuando no hubo nada, cuando el tiempo y el espacio eran puros, vacíos» (Rodríguez 2014). Este vacío al que se refiere Rodríguez se asemeja al concepto budista de *sunyata*: el vacío entendido no como una nada absoluta ni como una esfera separada de este mundo, sino como la verdadera naturaleza de los fenómenos y los eventos. El *Sutra del corazón* expone que todos los fenómenos por sí mismos, o en su existencia independiente, son vacíos, queriendo decir que nada de los que vemos, escuchamos o somos se sostiene por sí mismo; todo es una expresión temporal de un paisaje en constante cambio. Este concepto de vacío supone que ningún ser individual tiene una identidad fija o permanente y desemboca en el entendimiento del interser de todas las existencias en el universo (Richmond 2013). Thich Nhat Hanh explica el concepto del vacío de la siguiente manera:

Porque la forma es vacío, la forma es posible. En la forma encontramos todo: sentimientos, percepciones, formaciones mentales, conciencia. “Vacío” significa vacío de un ser separado. Está lleno de todo, lleno de vida. [...] El vacío es el fundamento de todo. Gracias al vacío, todo es posible. [...] Si no estamos vacíos nos convertimos en un bloque de materia. (Thich Nhat Hanh 1998, 130-131)

Al igual que en la narración de Rodríguez, el vacío es uno de carácter positivo, es lo que da las condiciones de posibilidad para la vida misma y la conexión entre seres como interser: «La forma está vacía de un ser separado, pero está llena de todo lo que hay en el cosmos» (Thich Nhat Hanh 1998, 124). Este vacío une a todos los seres y da un sentido de conexión, compasión y generosidad entre los mismos, como aquel del primer mundo que relata Mugáge-guio, en el que la naturaleza y los seres humanos estaban igualmente unidos por la vida de manera indisoluble.

Las consecuencias de la comprensión de la existencia en términos de interser trae consigo la conciencia sobre la responsabilidad que cada

ser tiene en estas relaciones de causalidad y codependencia, como se describen en la narración de Rodríguez sobre el árbol de la abundancia. La existencia de cada personaje se conecta con la de todos los demás seres, humanos, animales y vegetales, y el destino de todos depende de las acciones de unos y de otros y de la colaboración de todos como colectivo. A su manera, las palabras y las imágenes de Mugáge-guio ponen de manifiesto cómo la comprensión de esta conexión entre los seres de la naturaleza asegura el bienestar del ecosistema y la abundancia de alimento. La voz y las figuras de Rodríguez juntan palabra, imagen, cuerpo y naturaleza en un formato que une los saberes ancestrales del pueblo nonuya con las tradiciones científicas de Occidente. En el marco de las crisis ecológicas contemporáneas, tanto el conocimiento indígena como los sistemas de pensamiento que comprendan el universo como una unidad indivisible son claves como perspectivas esperanzadoras para replantearse la relación entre los seres humanos y la naturaleza. Los dibujos de Rodríguez apelan a la comprensión del equilibrio de los ecosistemas y proyectan los saberes tradicionales sobre la Amazonía para que sean visibles a los ojos del mundo entero. El nombrador de plantas hace un llamado de atención sobre la importancia del respeto de los tiempos y las leyes de la naturaleza, desde el carácter sagrado que vincula el universo, la naturaleza y la vida en la cosmología nonuya. En este sentido, el *Árbol de la abundancia* es una declaración sobre la importancia de los saberes indígenas y una obra que desde el corazón del Museo Nacional puede suscitar reflexiones sobre nuestra relación con otros seres y, ojalá, replantear la manera como existimos y coexistimos en el mundo.

Bibliografía

- FLORA ars + natura. 2016. «Abel Rodríguez, iimitya». Acceso el 6 de febrero de 2018. <http://arteflora.org/exposiciones/iimitya-abel-rodriguez/>.
- Prince Claus Fund for Culture and Development. 2014. «Exhibition by Principal Laureate Abel Rodríguez». Acceso el 6 de febrero de 2018. <http://princeclausfund.org/en/activities/upcoming-exhibition-principal-laureate-abel-rodriguez-gallery-temporarily-closed-1.html>.
- _____. 2014. «Report from the 2014 Prince Claus Awards Committee». Reporte publicado en Ámsterdam, Países Bajos, en el mes de abril. Acceso el 6 de febrero de 2018. <http://www.princeclausfund.org/nl/network/abelrodriguez.html>.
- Richmond**, Lewis. 2013. «Emptiness: The Most Misunderstood Word in Buddhism». Publicado en línea el 3 de junio. Acceso el 20 de septiembre de 2018. <https://www.huffingtonpost.com/>

[lewis-richmond/emptiness-most-misunderstood-word-in-buddhism_b_2769189.html](https://www.huffingtonpost.com/lewis-richmond/emptiness-most-misunderstood-word-in-buddhism_b_2769189.html).

- Roca**, José. 2017. «Abel Rodríguez». En *Documenta 14: Daybook*, editado por Quinn Latimer y Adam Szymczyk. Kassel: Prestel. Extracto disponible en línea: <https://www.documenta14.de/en/artists/13538/abel-rodriguez>.
- Rodríguez**, Abel. 2010. «El conocimiento de las plantas en el mundo nonuya». En *Memorias 1er Encuentro Amazónico de Experiencias de Diálogo de Saberes*, editado por Catalina Pérez y Juan Álvaro Echeverri, 44-45. Leticia: Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonía.
- _____. 2013. *Las plantas cultivadas por la gente de centro en la Amazonia colombiana*. Bogotá: Proyecto Putumayo Tres Fronteras del Programa Trinacional y Tropenbos Internacional Colombia.
- _____. 2014. «Árbol de la Abundancia». En *Tropenbos International*. Publicado el 4 de abril. Acceso el 6 de febrero de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=DTXyXAqWEss>.
- Rodríguez F.**, Carlos Alberto. 2008. «El nombrador de las plantas: la botánica amazónica desde el saber indígena». En *Historia natural y política*, editado por Santiago Muñoz Arbeláez. Bogotá: Banco de la República, Universidad de los Andes, Universidad EAFIT y Tropenbos Internacional. Acceso el 6 de febrero de 2018. <http://www.banrepcultural.org/historia-natural-politica/np-intro.html>.
- Roldán-Alzate**, Oscar. 2013. «Entrevista con Abel Rodríguez». En *Saber Desconocer, 43 Salón (inter)Nacional de Artistas*. Acceso el 9 de febrero de 2018. <http://43sna.com/artistas/rodriguez-abel/>.
- _____. 2014. «Un gran hombre con sombra de árbol». *Revista Arcadia*. Publicado en línea el 23 de septiembre. Acceso el 9 de febrero de 2018. <https://www.revistaarcadia.com/impresia/arte/articulo/un-gran-hombre-con-sombra-de-arbol/39435>.
- Rubiano**, Elkin. 2014. «Herida y curación: una exposición en clave cosmogónica». *Esfera Pública*. Publicado en línea el 24 de octubre. Acceso el 9 de febrero de 2018. <http://esferapublica.org/nfblog/herida-y-curacion-una-exposicion-en-clave-cosmogonica/>.
- Thich Nhat Hanh. 1998. *Ser paz & El corazón de la comprensión*. Comentarios al *Sutra del corazón*. Madrid: Neo Person Ediciones.
- Tropenbos International. 2013. «Programa de investigación local: Abel Rodríguez y su inventario de plantas». Publicado en línea el 9 de julio. Acceso el 6 de febrero de 2018. <http://www.tropenbos.org/news/>

local+research+programme:+abel+rodríguez+and+his+inventory+o-
f+plants.

_____. 2014. «The Tree of Life and Abundance». Publicado en línea el 7 de abril de 2014. Acceso el 6 de febrero de 2018. <http://www.tropenbos.org/news/the+tree+of+life+and+abundance>.

Viveiros de Castro, Eduardo. 1998. «Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism». *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4, n.º 3: 469-488. DOI: <http://www.jstor.org/stable/3034157>.





La representación del milagro: al respecto de una pintura sobre el asedio inglés de Santo Domingo en 1655

Santiago Robledo Páez

Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en Historia de la EHESS-París. Actualmente ejerce como investigador de la Curaduría de Historia del Museo Nacional de Colombia. Publicó recientemente el libro *Escribir una autobiografía en el Nuevo Reino de Granada: estudio sobre las Observaciones curiosas y doctrinales de José Ortiz y Morales* (Bogotá: ICANH, 2018).

Resumen

En el Museo Nacional de Colombia se conserva una pintura colonial dominicana, denominada *Virgen de la Merced y santo Domingo encima de una muralla y a los pies un batallón en fuga*. Esta representa un episodio milagroso que habría tenido lugar durante el asedio de la ciudad de Santo Domingo por los británicos en 1655. La revisión de un corpus documental producido en 1655 respecto a la victoria sobre el invasor inglés y otras fuentes permitió comprobar que la “invención” del milagro fue considerablemente posterior a los acontecimientos. Esta constatación nos permitió establecer un escenario hipotético sobre las condiciones de producción de la pintura.

Palabras clave

Santo Domingo, asedio de 1655, pintura, milagro, marina inglesa.

Cómo citar este artículo

Robledo Páez, Santiago. 2018. «La representación del milagro: al respecto de una pintura sobre el asedio inglés de Santo Domingo en 1655». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 14: páginas. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>.

La pintura en óleo sobre madera denominada *Virgen de la Merced y santo Domingo encima de una muralla y a los pies un batallón en fuga*, actualmente registrada con el número 539 en las colecciones del Museo Nacional de Colombia, resulta de especial interés en el conjunto de sus colecciones. Esto debido a que es la única pintura colonial conservada por la institución que fue realizada en las islas del Caribe. En el presente texto se dará un sentido de contexto a esta pintura, arrojando luces sobre su posible origen y función.

La composición del cuadro está dispuesta en dos planos: un plano superior en el que aparecen la Virgen y santo Domingo sobre una muralla, y uno inferior donde fue representado un grupo de soldados huyendo y donde se ubicó una cartela con un texto. Al lado izquierdo del plano superior, figura la Virgen en su advocación de la Merced. De su mano derecha penden dos escapularios y de la izquierda la llave de la ciudad. Al lado derecho se encuentra santo Domingo, quien viste un alba blanca y una capa pluvial negra. Su mano izquierda sostiene dos pliegos manuscritos y la derecha un pendón. A los pies de estas figuras se encuentra la muralla, de la que se proyectan tres cañones y en cuyo centro figura una puerta. Delante de la muralla en el plano inferior se representó un grupo de soldados con sus mosquetes, quienes huyen hacia la derecha. Bajo los soldados se encuentra la cartela explicativa de la escena, donde se afirma que el suceso representado habría tenido lugar en 1655 frente a la ciudad de Santo Domingo.

El ingreso de la pintura a las colecciones del Museo

La pintura fue inventariada por primera vez en el *Catálogo general del Museo de Bogotá* de 1917. Allí se afirma que la pintura representa «La Inmaculada concepción y Santo Domingo encima de una muralla y a los pies un batallón en fuga», se transcribe la cartela y se indica que «Mide 60 centímetros por 44. De la colección Urdaneta. Obsequio del señor Ricardo Moros» (Restrepo Tirado 1917, 15). La identificación de la advocación de la Virgen representada como la Inmaculada Concepción es errónea, debido a que en el texto de la cartela se explicita que se trata de la «imagen de Nuestra Señora de la Merced».

Ricardo Moros Urbina (1865-1942) fue un reconocido dibujante, pintor y grabador colombiano, que publicó varios trabajos en el *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1887). También ejerció como profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y fue uno de los miembros fundadores de la Academia Colombiana de Historia (Ortega Ricarte 1979, 313-314). La “donación” de la pintura que nos ocupa, que en realidad fue una venta, ocurrió en 1913 cuando el Ministerio de Instrucción Pública adquirió al pintor un conjunto de quince retratos antiguos y una «Tabla con pinturas, conmemorando un sitio de Cartagena, de 1655» (Restrepo Tirado 1913, f. 147). La coincidencia del formato y la fecha nos permite



Autor desconocido

Virgen de la Merced y santo Domingo encima de una muralla y a los pies un batallón en fuga

ca. 1655
(reg. 539)

Colección Museo Nacional de Colombia. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

inferir que la pintura mencionada es en efecto la obra en cuestión, a pesar de la identificación errónea del lugar representado. Moros Urbina, al ser miembro del equipo de grabadores del *Papel Periódico Ilustrado*, entró en contacto con Alberto Urdaneta (1845-1887), director del mismo y anterior poseedor de la pintura, así como de los quince retratos antiguos comprados en 1913. Urdaneta fue un reconocido coleccionista de arte en su tiempo, siendo uno de los primeros en el país (Acuña 2010, 19). Su colección se dispersó después de su muerte y en la actualidad solo se conservan en Bogotá algunas de sus piezas en el Museo Nacional, el Museo Colonial y el Museo “El Chicó” Mercedes Sierra de Pérez.

No se han encontrado menciones específicas sobre la pintura *Virgen de la Merced y santo Domingo* en la *Guía de la primera exposición anual* (1886) de la Escuela de Bellas Artes, organizada por Urdaneta quien entonces era el director de la institución y había prestado varias obras para su exhibición, o en el libro *El museo-taller de Alberto Urdaneta* (1888) de Lázaro María Girón (1859-1892). En este «estudio descriptivo», Girón presenta la colección de Alberto Urdaneta tal como este la expuso en su casa hasta el momento de su muerte, indicando que, aunque no describe la pintura, «muchísimos cuadros, casi todos místicos, de origen español o de pincel nacional desconocido, llenaban las paredes desde las escaleras para arriba» (Girón 1888, 5). La *Virgen de la Merced y santo Domingo* pudo figurar entre aquellas pinturas. No obstante, no se encontró una referencia clara de la posesión de esta pintura por parte de Urdaneta diferente de la que aparece en el catálogo del Museo Nacional de 1917, por lo tanto, ha sido imposible rastrear la manera en que esta llegó a sus manos.

El asedio inglés de 1655 a Santo Domingo

La pintura representa una aparición milagrosa que habría ocurrido en Santo Domingo, entonces capital de la isla La Española, en el año 1655. En la cartela ubicada en la parte inferior del cuadro se explica en qué consistió el episodio representado:

A^o [Anno] D. [Domini] 1655 A 14 DE MAYO SIENDO PRE^{te}
[presidente] G^r [gobernador] Y C^o [capitán] GEL [general]
[el] S^r [señor] C^{de} [conde] DE PEÑALVA DESEMBARCO EL
PERFIDO CROMVEL NVEVE MIL INGLESES, CUIAS ARMAS
FVERON DERROTA DE SOLOS 300 CATHOLICOS Q^e [que]
AVIA ENTONSES EN ESTA CIV^d [ciudad] DEVIENDOSE ESTA
PRODIGIOSA VITORIA A LA MILAGROSA APARICION DE LA
YMAGEN DE N^{ra} [Nuestra] S^a [Señora] DE LA MERSED Q^e [que]
SE VENERA EN ESTE TEMPLO I [y] DEL PATRI^{ca} [patriarca] G^{so}
[glorioso] S^{to} [Santo] D^{no} [Domingo] PATRONOS DE STA [esta]
YSLA SOBRE LAS MURALLAS DE STA [esta] CIU^{da} [ciudad]
QVIENES FUERON VISTOS DE L^{os} CATHOLICO^s CO^o GO^{zo} Y DE

LOS EREGES CON TEROR INDESIBLE Y VERGONSOSA. CONFVACION
CONST^a POR LA RELACION Q^e [que] SE RREMITIO HA SU MA^d
[majestad] Y POR LA Q^e [que] SE CONSER^{va} EN EL ARCHIVO DEL
REAL CONVEN^{to} DE MADRI^d ENTRE OTRO^s AUTORE^s.

La temática de la pintura correspondería a un episodio del asedio al que las fuerzas británicas sometieron a la ciudad de Santo Domingo en 1655, hecho de armas acaecido durante la guerra anglo-española iniciada en 1654 y que se prolongó hasta 1660. Uno de los efectos más notorios de este conflicto fue la conquista de Jamaica (1655) por las mismas fuerzas que infructuosamente asediaron Santo Domingo. Inglaterra había dejado de ser un reino en 1649, desempeñándose Oliver Cromwell (1599-1658) como *lord* protector del *commonwealth* inglés desde 1653 hasta su muerte, es decir, durante la mayor parte del conflicto con los españoles. Ello explica que la cartela señale que el «pérfido Cromuel» desembarcó nueve mil ingleses.

El almirante William Penn (1621-1670) comandaba la armada que atacó Santo Domingo y su contingente de soldados lo dirigía el general Robert Venables (1612/13-1687). Alrededor de seis mil hombres, británicos y reclutas de Barbados, St. Christopher y Nevis (Harrington 2004, 72), participaron en el ataque que resultó un completo fracaso. Las fuentes varían respecto al número exacto de las fuerzas británicas: en las memorias de Penn se proporciona una lista de los barcos de la expedición con el número de soldados y marineros en cada embarcación, cuya suma totaliza seis mil ciento noventa hombres (Penn 1833, 17-18). El capitán González Pallano en su relación afirma que los ingleses eran de siete mil quinientos a nueve mil (González Pallano 1956, 93), último número que es el mismo indicado por la cartela de la pintura. Los invasores arribaron el 23 de abril y, después de perder una gran cantidad de hombres, se embarcaron el 14 de mayo (Rodríguez Demorizi 1956, 6). Sobre el número de defensores, las fuentes tampoco son unánimes, y en ellas las cifras varían de los «300 católicos» citados en la cartela de la pintura hasta los cuatro mil, de los cuales setecientos habrían sido españoles y los demás «negros y mulatos», según una narración inglesa de los acontecimientos (Firth 1899, 60).

Un episodio importante de la campaña fue la batalla del 5 de mayo, principal victoria de las fuerzas españolas durante el asedio. La relación inglesa referida coincide con las españolas al afirmar que el número de bajas fue alto en el bando de los atacantes: «400 souldjers were slayne, many more wounded» (Firth 1899, 57). Francisco Carvajal informa que al enemigo «se le mataron más de 800 hombres, y le obligaron a retirarse, dexando armas, y bagages, bombas, y trabucos, escalas, y cavallos, banderas, e insignias, y caxas de guerra» (Facundo de Carvajal 1956, 44). La versión oficial de lo acontecido, basada en las relaciones del conde de Peñalba (m. 1656), comandante de las fuerzas españolas, y del oidor Juan



Francisco Montemayor y Cuenca (m. 1685), se encuentra en la Real Cédula de 14 de diciembre de 1655, que vale la pena citar *in extenso*:

[...] me an referido el feliz sucesso que mis Armas tuvieron en la defensa dessa Ciudad de Santo Domingo y que en 23 de Abril antecedente se mostró a la vista del Puerto dessa Ciudad una armada inglesa con zinqa [...] seis Vaxeles grandes y medianos que Oliver Cromwell Protector de Inglaterra avia despachado y imbiado a cargo del General Guillermo Pen para apoderarse dessa Ciudad y Isla y haviendose puesto frontero del Puerto pasó la mitad de la armada a Sotavento de la Ciudad y por el rio Jaina y Punta de Nizao hechó en tierra siete mil hombres a orden del General Benabeet [Venables] con que hizo acometimiento para tomar la Ciudad y fue rechazado con muerte de dos mil y quinientos hombres y muchos heridos y entre ellos murió el Teniente General y otros Cavos y Oficiales [...] A simiento de Gracias de tan señalada misericordia y singular beneficio como ha recibido mi Corona Real de su Divina Magestad en este sussesos he resuelto que essa ciudad haga una fiesta solemne cada año en el día que se retiró la armada Inglesa del Puerto de ella [...]. (Rodríguez Demorizi 1956, 17-18)

Es importante enfatizar en las fechas proporcionadas por las fuentes coetáneas a los acontecimientos, ya que no coinciden con las que aparecen en la cartela de la pintura conservada en el Museo Nacional. De acuerdo a este texto, los nueve mil ingleses habrían desembarcado el 14 de mayo, mismo día en que se habría producido la victoria sobre las huestes invasoras por intercesión de la Virgen y santo Domingo. Esta información no es exacta, ya que, además de la cédula real, son varias las fuentes que indican que la llegada de los británicos ocurrió el 23 de abril, que la gran batalla fue librada el 5 de mayo y que la partida de los invasores sucedió el 14 de mayo. La fecha mencionada en la cartela de la pintura es el 14 de mayo, día de la partida de los británicos, misma fecha que según las estipulaciones de la Real Cédula debía ser aquella en la que se realizaría la conmemoración de la victoria. Es presumible que de haberse realizado esta pintura en los años próximos a los acontecimientos de abril y mayo de 1655 no se hubiera producido tal confusión, pues entonces aún habría estado viva la memoria de los hechos. Probablemente esta situación es indicio de que la factura del cuadro es bastante posterior a los acontecimientos, asunto sobre el que volveremos luego.

Combatir a los herejes: la dimensión religiosa del conflicto anglo-español

La agresión inglesa a las posesiones americanas de la Corona española fue el resultado del Western Design. Según Carla Gardina Pestana, este implicó un ataque sin precedentes a las colonias españolas que buscó someterlas definitivamente al yugo inglés. De haber triunfado, el plan habría debilitado

fuertemente a la monarquía española y resuelto las dificultades financieras del régimen inglés (Pestana 2007, 177-178). Sin embargo, además de estos motivos prosaicos, se deben considerar sus metas políticas y religiosas. Thomas Gage, inglés educado en España que antes de renegar del catolicismo vivió y recorrió México y Guatemala, presentó un informe a Cromwell en 1654 donde expresa concisamente el espíritu que inspiraba al Western Design. Según Gage, un ataque exitoso a los dominios americanos de los Habsburgo conduciría a la «ruina y total caída de la Babilonia Romana y a la conversión de aquellos pobres y simples indios» (Armitage 1992, 538).

Esta dimensión religiosa de la guerra adquirida por el conflicto anglo-español es perceptible también en el bando español. Por ejemplo, el capitán Manuel González Pallano al inicio de su relación sobre la derrota inglesa anuncia que su narración mostrará «como Dios fue disponiendo este castigo de los perjuros ingleses» (González Pallano 1956, 83). Según este capitán, los ingleses habrían tomado como pretexto para iniciar las hostilidades la negativa española a permitir el libre comercio con sus dominios en América y al establecimiento de «Yglesias públicas para sus abominables se[c]tas» (González Pallano 1956, 83). Es notorio que en la cartela de la pintura no se haga referencia a la victoria de trescientos españoles, o trescientos vasallos de su majestad, sino al éxito de las armas de «300 católicos». De la misma manera, se afirma que la visión de la Virgen y santo Domingo causó «gozo» a los católicos y un «terror indecible» y una «vergonzosa confusión» a sus enemigos, los herejes. Según David González Cruz, entonces se consideraba, o al menos eso se proclamaba, que la divinidad protegía a los ejércitos españoles y que consecuentemente «los eclesiásticos [así como los agentes laicos de la monarquía] contribuyeron a difundir, entre los militares y todos los súbditos de la Corona, la idea de que “lo sobrenatural” tenía una incidencia determinante en el resultado de las guerras» (González Cruz 2000, 32). Se creía que el Cielo protegía a quienes combatían, infundía terror en los enemigos y, que en última instancia, el «Dios de las Batallas» era el único factor determinante del resultado de las confrontaciones.

La victoria de 1655 en Santo Domingo fue considerada como producto de la voluntad divina, y así lo expresaron algunos de los sujetos que en ella participaron y que escribieron sobre su experiencia. El conde de Peñalba en una carta afirma que «obró la divina misericordia por yntervencion de la Virgⁿ [Virgen] Ma [María] q [que] quiso castigar a estos ynfieles q [que] venían profanando las hermitas [...] y publicando venían contra ntra [nuestra] S^{ta} [santa] fee Catolica» (Meneses de Bracamonte, f. 308v). En el mismo sentido, el capitán González Pallano afirmó que «a los atrevidos favorece la fortuna, y los santos patrones desta Ciudad intercediendo con dios por la madre de este occidente [la ciudad de Santo Domingo]

quisieron que solo a su divina Magestad se atribuyese tan gran vitoria [...]» (González Pallano 1956, 90). Luis José Peguero en 1762 escribió la *Historia de la conquista de la Isla Española de Santo Domingo*, en donde indica a cuáles santos patrones podía estar refiriéndose González Pallano. Concluyendo el primer volumen de la *Historia* aparece un «Romanse en que se dice que los valientes dominicanos an sabido defender su isla española. Año de 1762» y al final del mismo se afirma que:

demosle todos las gracias,
al señor del cielo, y la tierra,
y su madre soberana
del título de Mercedes
por patrona proclamada
la santa Cruz de la Vega
y a Domingo el gran Patriarca
pues teniéndolos a ellos
jamás temeremos nada (Peguero 1762, 374)

La Cruz de la Vega fue una reliquia de los primeros tiempos de la conquista de la isla, erigida por orden de Cristóbal Colón. La Virgen de la Merced, cuyo patronazgo trataremos luego, y santo Domingo son justamente los personajes representados en la pintura que se conserva en el Museo Nacional. En la cartela se afirma que la aparición «consta por la relación que se remitió a su majestad, y por la que se conserva en el archivo del Real Convento de Madrid entre otros autores». La falta de indicaciones precisas respecto a cuáles pudieron haber sido las relaciones anunciadas en la cartela, o la identidad de sus autores, impidió su identificación y posible ubicación. Sin embargo —a pesar de las referencias al papel de la providencia y los santos en la victoria— en ninguna de las relaciones consultadas contemporáneas a los hechos se menciona la aparición representada en la pintura. Es significativo que esta tampoco se refiera en la Real Cédula de 14 de diciembre de 1655. Dicha situación, junto con la discrepancia en las fechas ya enunciada, nos ha llevado a suponer que entre los acontecimientos de 1655 representados en la pintura y la realización de la misma debió transcurrir un lapso de tiempo considerable.

La invención del milagro

Además de la pintura conservada en el Museo Nacional hemos hallado dos fuentes en donde se narra la aparición de la Virgen, ambas muy posteriores a los hechos de 1655. Una es el «Romanse» de 1762 que ya hemos citado. En este poema se narran tres episodios de la historia de la isla de Santo Domingo: la toma de Santo Domingo por Francis Drake en 1586, la invasión de 1655 y los conflictos con los franceses a finales del siglo xvii (Peguero 1762, 369-374). Presentamos parte del recuento de los acontecimientos de 1655:

[...] en la muralla,
Donde los ingleses vieron
Que paseaba una Dama,
Con un fraile Dominico,
Que mucho temor les daba,
Y sus balas recibían
En el manto, y en la capa
Y luego retrocedían
Sin que daño les causara (Peguero 1762, 370-372)

Si bien el poeta no afirma explícitamente que la dama y el fraile dominico fuesen la Virgen de la Merced y santo Domingo, es innegable la similitud entre la escena narrada y la escena pintada. La aparición no fue reportada por los textos contemporáneos al asedio inglés de Santo Domingo que hemos podido consultar, no obstante, debió formar parte de las tradiciones orales relacionadas con los sucesos de 1655. Inferimos esto tanto por la información provista por el poema como a partir de un expediente iniciado en 1735, conservado en el Manuscrito 8730 de la Biblioteca Nacional de España y que fue transcrito por el historiador dominicano Emilio Rodríguez Demorizi. En el volumen manuscrito de la Biblioteca Nacional de España este texto es precedido por la «Real Cédula sobre la imagen de la Virgen de la Merced de la ciudad de Santo Domingo, en la isla Española. 1729», que lamentablemente no hemos podido consultar. El expediente de 1735, «Autos sobre milagros de la Virgen de la Merced en la Isla de Santo Domingo», fue redactado para solicitar a las autoridades españolas que declarasen «por día festivo de Precepto en esta Isla el veinte y cuatro del corriente [septiembre] en que la Iglesia Universal celebra la fiesta de Nuestra Señora de la Merced» (Rodríguez Demorizi 1954, 227).

En la carta que introduce el expediente se informa:

ser esta Señora [la Virgen de la Merced] especial protectora de las Armas para lo que con el glorioso Santo Domingo el año de mil seiscientos cincuenta y seis, a catorce de Mayo se apareció sobre las Murallas desta Ciudad con cuya asistencia se consiguió la Victoria milagrosa por trescientos católicos contra siete mil hereges comandados del pérfido Cromuel, de la que consta por Real Cédula en este Gobierno y de todo hay relaciones auténticas en el Supremo Consejo, como también tradición de la misma aparición en la batalla de Sabana Real contra franceses [...].
(Rodríguez Demorizi 1954, 227)

La carta fue firmada por don Alfonso de Castro y Mazo, entonces gobernador de Santo Domingo, y Juan de Galavis (1683-1739), arzobispo de la misma ciudad entre 1730 y 1738. Las dos principales autoridades de la colonia firmaron esta carta, situación indicativa de que “oficialmente” ya

se reconocía la aparición a manera de un hecho acontecido. Se insiste en que la aparición consta por una real cédula y por «relaciones auténticas», actitud que manifiesta cierto interés histórico por la veracidad de los hechos referidos.

Aunque se estaba narrando un hecho milagroso, la mera tradición sobre la aparición no se utilizó como argumento justificativo respecto a su veracidad. El episodio se presenta como auténtico debido a que supuestamente había sido referenciado en documentos de orden jurídico y administrativo emitidos en el pasado por las autoridades competentes. La cédula en cuestión podría ser la de 12 de julio de 1729, que no pudimos consultar, ya que en aquella datada el 14 de diciembre de 1655 no se menciona la aparición. A pesar del interés por documentar el acontecimiento, en la carta es perceptible una inexactitud en las fechas similar a la registrada en la cartela de la pintura conservada en el Museo Nacional: el gobernador y el arzobispo escriben que la victoria ocurrió un 14 de mayo de 1656, errando respecto al día y al año. Es notable la manera en que expresiones como los «300 católicos» o el «pérfido Cromwell» se repiten idénticas en la pintura y en el documento. Probablemente dicha equivocación se debió a que los dignatarios copiaron la información errónea que aparecería en la cédula referida en ambas misivas.

En las primeras décadas del siglo XVIII, por disposición de las autoridades coloniales y de la Corona, la aparición de la Virgen de la Merced y santo Domingo devino definitivamente parte del relato “verídico” de los acontecimientos de 1655. Los documentos que hemos revisado, incluida la pintura, nos permiten observar el progresivo proceso de sacralización del acontecimiento. En la carta referida también se menciona la aparición de la Virgen en la batalla de Sabana Real, combate ocurrido el 21 de enero de 1691. Consideramos que este es otro ejemplo de sacralización *a posteriori* de un hecho de armas. El famoso erudito mexicano Carlos Sigüenza y Góngora (1645-1700) relató aquel suceso en su libro *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa*, publicado en 1691. Allí no hace mención de la aparición de la Virgen de la Merced, quien en su relato solo fue presente en el campo de batalla a manera de «un lienzo con la imagen sagrada de nuestra Señora de la Merced» (Sigüenza y Góngora 1984, 65).

Una imagen milagrosa: la Virgen de la Merced del convento mercedario de Santo Domingo

En el pasaje de Sigüenza se menciona la utilización de un lienzo pintado, de una “imagen”, a manera de estandarte de batalla. Imagen es el término clave, ya que nos remite a un pasaje de la cartela de la pintura que nos ocupa. Allí se afirma que apareció el «Glorioso patriarca Santo Domingo» y «la imagen de Nuestra señora de la Merced». Este pasaje se diferencia del «Romance» de 1762 en el que se relataba la aparición de «una dama» que

milagrosamente resistía a las balas, o del expediente de 1735 en donde se informaba a las autoridades peninsulares sobre los milagros de «Nuestra Señora de la Merced». La aparición representada en la pintura no es de la Vvirgen en su advocación de la Merced, sino específicamente de la imagen de la Virgen de la Merced conservada en la iglesia del convento mercedario de la ciudad de Santo Domingo. De hecho, la información provista en la cartela nos permite inferir que originalmente la pintura debió exhibirse en dicha iglesia, indicándose en el texto que la imagen aparecida es aquella que «se venera en este templo». La atribución del milagro de 1655 a la imagen de la Virgen de la Merced conservada en el convento mercedario de Santo Domingo debió servir para fortalecer un culto ya establecido. Jerónimo de Alcocer en su «Relación sumaria» (1650) trata sobre la imagen representada en la pintura del Museo Nacional:

La ymagen de nuestra señora de las Mercedes que esta en el Convento de esta orden a obrado Dios por ella muchos milagros, particularmente en el año de 1614 en vn gran temblor de tierra que vbo en esta Ciudad de Santo Domingo; vispera en la noche que en su fiesta de la natividad espermentaron el divino favor y sucedieron algunas maravillas por donde esta ciudad la eligio por su patrona y abogada contra este trabajo de los terremotos que suceden algunos años y votaron de hacerle su fiesta en ocho de Septiembre cada año como la hacen; tienese gran devocion con esta Santa ymagen y acuden a ella en sus trabajos y la Ciudad la saca en procesion para alcanzar de dios sus misericordias como lo espermentan en estas ocasiones (Alcocer 1942, 49-50)

En un documento del expediente iniciado en 1735 se indica que por tradición se sabía que en 1616 se había declarado oficialmente patrona de la ciudad a la Virgen de la Merced (Rodríguez Demorizi 1954, 240), ello en agradecimiento por su intervención durante el terremoto de 1614 (Lugo Lovatón 1971, 57). Es notable que en documentos de 1615, copiados en un expediente de 1736 publicado por Rodríguez Demorizi junto al de 1735, se atribuya el milagro a la intervención de la imagen de la Virgen de la Merced que poseían los mercedarios de Santo Domingo (Rodríguez Demorizi 1954, 235), tal como ocurre en la pintura conservada en el Museo Nacional respecto al milagro de 1655.

En el mismo año de 1615 Francisco Masera Talaverano, deán, vicario y provisor del arzobispado de Santo Domingo, ordenó que:

se publiquen y prediquen en las Iglesias y Conventos de esta ciudad y en las demás partes, y lugares de ella con las solemnidades que el caso requiere y asimismo mandaba y mandó se pinten los dichos milagros en el dicho Convento de la Madre de Dios de la Merced. (Rodríguez Demorizi 1954, 230)



Las autoridades eclesiásticas de Santo Domingo consideraron importante la difusión de los milagros de la Virgen en 1615, y consecuentemente ordenaron el tratamiento de la temática en sermones, su “publicación” y su puesta en imagen. En el siglo XVII Santo Domingo carecía de imprenta, situación que dificultó la publicación de los milagros por vía impresa. Es significativo que Pedro Agustín Morell (1694-1768) afirmara refiriéndose al asedio de 1655 que «la ciudad de Santo Domingo anduvo omisa en qué función tan loable y honrosa hacia ella no se diese a la imprenta para que cantase a la posteridad; y así nos hemos quedado con el deseo de saber menudamente todas las circunstancias» (Morell de Santa Cruz 1957, 12).

Entonces, a falta de imprenta, la “publicación” de los milagros de la Virgen de la Merced se podía realizar por medio de los sermones y pinturas. Este último medio, también considerado en la orden del deán, tenía la ventaja de que en condiciones óptimas podía ser más duradera y que también era accesible para aquellos que no sabían leer y escribir. No hemos encontrado referencia sobre una orden respecto a la pintura de los acontecimientos de 1655. Sin embargo, consideramos válido suponer que el cuadro del Museo Nacional de Colombia haya sido elaborado en un contexto similar al presentado para 1615. Actualmente en República Dominicana se conserva una serie de pinturas dedicadas a representar milagros atribuidos a una imagen mariana milagrosa: los «medallones» pintados por Diego José Hilaris en el último tercio del siglo XVIII. Dieciséis de estos óleos sobre tabla, originalmente eran veintisiete, se conservan en el Museo de la Altagracia en Higüey, anexo a la basílica donde se venera la Virgen de dicha advocación (Museo de la Altagracia). El cuadro del Museo Nacional bien pudo pertenecer a una serie de este tipo.

Una pintura dominicana en Bogotá

Hemos mencionado que las evidencias nos llevan a inferir que la pintura estudiada fue pintada varios años después de los hechos acaecidos en La Española en abril y mayo de 1655. No se ha podido hallar evidencia concluyente que permita establecer el momento exacto de fabricación de la pintura. No obstante, un dato inscrito en el expediente de 1735 nos permite la proyección de un posible escenario explicativo de su producción. En una carta firmada por los integrantes del cabildo de Santo Domingo, se informaba que entonces (1735) ya era posible solemnizar el culto a la Virgen de la Merced «estando ya al presente concluida [la iglesia del convento de la Merced] y con la decencia que se ve [...]» (Rodríguez Demorizi 1954, 228). La construcción de la iglesia de los mercedarios en Santo Domingo finalizó entre 1549 y 1555, y el edificio se vio afectado por ataques piratas, ciclones y terremotos durante los siglos XVI, XVII y XVIII. La estructura fue perjudicada hasta el punto que, después de los arreglos realizados para remediar los daños producto del ciclón de 1717, se decidió consagrar nuevamente el templo en 1734 (Palm 1955, 75-77).

La pintura de la aparición de 1655, en cuya cartela se leen inexactitudes similares aunque no iguales a las inscritas en los documentos de 1735, pudo haberse mandado a realizar en alguna de las campañas de renovación de la iglesia de finales del siglo XVII y principios del XVIII, momentos propicios para encargar nuevas obras que engalanaran al templo. Tal vez, en aquella que finalizó en 1734. El obispo Juan de Galavis, mencionado en el expediente de 1735, consagró la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes de Santo Domingo el 5 de septiembre de 1734 (Utrera 1955, 333). En 1739 Galavis fue ascendido a la sede arzobispal de Santafé de Bogotá, ciudad donde murió el 14 de noviembre de 1739 después de un corto gobierno de su sede. De haber llegado al Nuevo Reino durante el periodo de dominación española, la pintura pudo ser traída a Santafé por Galavis o por alguien de su comitiva. También es posible que arribase con algún sujeto del entorno de Francisco Rincón (1650-1723), Claudio Álvarez de Quiñones (1666-1736) o Fernando del Portillo y Torres (1728-1803), quienes antes de ejercer como arzobispos de Santafé lo fueron de Santo Domingo.

Conclusión

Pudimos averiguar cómo la *Virgen de la Merced y santo Domingo encima de una muralla y a los pies un batallón en fuga* ingresó al Museo Nacional. Además, nuestra revisión histórica y documental nos permitió relacionar la imagen con un corpus documental importante. Articulamos la imagen con el conjunto de textos referidos al asedio de la ciudad de Santo Domingo ocurrido en abril y mayo de 1655, hecho de armas que, en los relatos de algunos de sus participantes, fue presentado como una gesta gloriosa en cuyo desarrollo habría estado involucrada la voluntad de la providencia. Sin embargo, en los testimonios escritos contemporáneos a los acontecimientos consultados, no se menciona la aparición representada en la pintura. Vimos que los documentos que referencian este suceso milagroso fueron producidos varias décadas después del asedio, tal como suponemos lo fue también la pintura. Esta imagen podría considerarse como evidencia física del proceso de “invención” de un milagro, el cual debió servir particularmente a los mercedarios establecidos en la ciudad de Santo Domingo, poseedores de la imagen que en la pintura se representó interviniendo directamente en la salvación de la ciudad y de la isla La Española.

Bibliografía

Fuentes primarias

Alcocer, Luis Jerónimo. 1942. «Relación sumaria del estado presente de la Isla Española en las Yndias Occidentales... hasta el año de mil y seis cientos cinquenta, questo se escribe». *Boletín del Archivo General de la Nación* (Santo Domingo), n.ºs 20 y 21: 28-101.

Facundo de Carvajal, Francisco. 1956. «Relación de la vitoria que han tenido las Armas de su Magestad (Dios le guarde) en la ciudad de S. Domingo, isla Española, contra la Armada inglesa de Guillermo Pen...». *Boletín del Archivo General de la Nación* (Santo Domingo), n.º 88 y 89: 28-55.

Firth, C. H., ed. 1899. *The Clarke Papers. Selections from the Papers of William Clarke, Secretary to the Council of the Army, 1647-1649, and to General Monck and the Commanders of the Army in Scotland, 1651-1660. Volume III*. Londres: Longmans, Green, and Co.

González Pallano, Manuel. 1956. «Relación de González Pallano». *Boletín del Archivo General de la Nación* (Santo Domingo), n.º 88 y 89: 81-125.

Meneses de Bracamonte, Bernardino (conde de Peñalba). «Otra [carta] con testimonio del mismo presidente [conde de Peñalba], refiriendo la victoria ganada al inglés, que había sitiado a S^o Domingo con 56 bajeles y 7000 hombres que echó en tierra». Archivo General de Indias (PATRONATO 273, R.8-2, ff. 308-310).

Morell de Santa Cruz, Pedro Agustín. 1957. «Invasión inglesa de 1655». *Boletín del Archivo General de la Nación* (Santo Domingo), n.º 92: 10-13.

«Obras de Diego José Hilaris». Arte Colonial Americano (http://157.253.60.71:8080/artworks?author_show=208).

Peguero, Luis Joseph. 1762. *Historia de la conquista de la isla española de S^o Domingo. Trasmptada el año de 1762. Tomo primero*. Biblioteca Nacional de España (MSS/1479).

Penn, Granville. 1833. *Memorials of the Professional Life and Times of Sir William Penn, Knt. Vol II*. Londres: James Duncan, Paternoster Row.

Restrepo Tirado, Ernesto. 1913. «El Director del Museo Nacional pide autorización para comprar algunos objetos que han ofrecido en venta a ese establecimiento, cuya lista acompaña». Archivo General de la Nación (SAA-II.28.11.1, ff. 147-149v).

Rodríguez Demorizi, Emilio. 1954. «Apuntes y documentos: el culto de las Mercedes». *Clío*, n.º 101: 226-243.

Sigüenza y Góngora, Carlos. 1984. «Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa». En *Seis obras*, 51-92. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Fuentes secundarias

Acuña, Ruth. 2010. *Alberto Urdaneta. Coleccionista y artista*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Sistema de Patrimonio Cultural y Museos.

Armitage, David. 1992. «The Cromwellian Protectorate and the Languages of Empire». *The Historical Journal* 35, n.º 3: 531-555.

Girón, Lázaro María. 1888. *El museo-taller de Alberto Urdaneta: estudio descriptivo*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos.

González Cruz, David. 2000. «Los “Dioses” de la Guerra: Propaganda y religiosidad en España y América durante el Antiguo Régimen». En *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*, 29-50. Huelva: Universidad de Huelva.

Harrington, Matthew Craig. 2004. «*The Worke Wee May Doe in the World: The Western Design and the Anglo-Spanish Struggle for the Caribbean, 1654-1655*». Tesis de maestría en Historia. Florida State University. <http://diginole.lib.fsu.edu/etd/4248/>.

Lugo Lovatón, Ramón. 1971. «La Virgen de las Mercedes en la Isla de Santo Domingo». *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* 13, n.º 1: 53-61.

«Museo de la Altagracia arte, historia y devoción». Acceso el 28 de diciembre de 2016. <http://www.basilicahiguey.com/museo/museo-altagracia.html>.

Ortega Ricaurte, Carmen. 1979. «Moros Urbina, Ricardo (Pintor)». En *Diccionario de artistas en Colombia*, 313-314. Barcelona: Plaza y Janés.

Palm, Erwin Walter. 1955. *Los monumentos arquitectónicos de la Española. Tomo II*. Santo Domingo: Seix Barral.

Pestana, Carla Gardina. 2007. *The English Atlantic in an Age of Revolution 1640-1661*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: Harvard University Press.

Restrepo Tirado, Ernesto. 1917. *Catálogo general del Museo de Bogotá - Objetos históricos- Retratos de próceres y gobernantes. Pinturas, etc.* Bogotá: Imprenta Nacional.

Rodríguez Demorizi, Emilio. 1956. «Invasión inglesa de 1655. Notas adicionales de fray Cipriano de Utrera». *Boletín del Archivo General de la Nación* (Santo Domingo), n.º 88 y 89: 6-27.

_____. «Invasión inglesa de 1655. Notas adicionales de fray Cipriano de Utrera - Apéndice». *Boletín del Archivo General de la Nación* (Santo Domingo), n.º 88 y 89: 6-68.

Utrera, Cipriano. 1955. «Episcopologio Dominicopolitano - Continuación». *Boletín del Archivo General de la Nación* (Santo Domingo), n.º 87: 324-34.

En la portada, detalles de las piezas:

Región arqueológica tairona

Máscara

200 - 1600 d.C.

Piedra pulida y tallada

Cód. icanh 91-V-155

Instituto Colombiano de Antropología e Historia

Pueblo Tukano

Traje ritual

Siglo XX

Corteza de árbol teñida, fibra vegetal, semillas y algodón

Cód. ICANH E-91-V-177

Instituto Colombiano de Antropología e Historia

Río Vaupés

Fernando Botero Angulo

El Niño de Vallecas

1959

Óleo sobre tela

127 X 114.5 cm

Reg. 3194

Donado por el autor (14.2.1984)

Pablo Antonio García del Campo (1744 - 1814) - Atribuido

José Celestino Mutis

Ca. 1805

Óleo sobre tela

Reg. 546

Museo Nacional de Colombia

Figura en la Breve guía del Museo Nacional (1881)

Museo Nacional de Colombia

Director

Daniel Castro Benítez

Subdirectora

Ana María Cortés Solano

Curador de arte

Rodrigo Trujillo Rubio

Curador de etnografía

Andrés Leonardo Góngora Sierra

Curadora de historia

María Paola Rodríguez Prada

Curador de arqueología

Francisco Romano Gómez

Autores

Daniel Castro Benítez

Samuel León Iglesias

Rayiv David Torres Sánchez

Aura Lisette Reyes Gavilán

Libardo Hernán Sánchez Paredes

Naila Katherine Flor Ortega

Natalia Sofía Angarita Nieto

Paloma Nicolás Gómez

Santiago Robledo Páez

Coordinación editorial

Natalia Iriarte Guillén

Carlos Granada Rojas

Comité editorial

Daniel Castro Benítez

Fernando López Barbosa

Rodrigo Trujillo Rubio

Andrés Leonardo Góngora Sierra

María Paola Rodríguez Prada

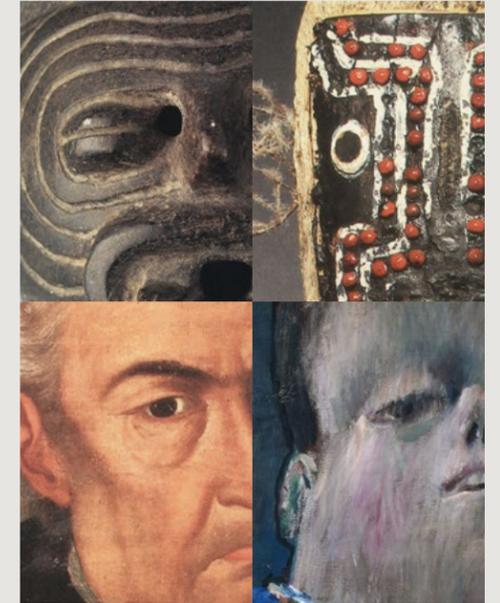
Francisco Romano Gómez

Corrección ortotipográfica

Natalia Iriarte Guillén

Diseño editorial y diagramación

Neftalí Vanegas Menguán



Fotografías

Alejandra Padilla

Ángela Gómez Cely

Angélica Caballero

Aura Lisette Reyes Gavilán

Banco de la República

Ernesto Monsalve Pino

Instituto Colombiano de

Antropología e Historia

Juan Camilo Segura Escobar

Museo Colonial y Museo Santa Clara

Óscar Monsalve Pino

Samuel Monsalve Parra

Sandra Vargas Jara

La décima cuarta edición de Cuadernos de Curaduría fue publicada en diciembre de 2018 en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>