



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

Cuadernos DE curaduría

BOGOTÁ, COLOMBIA. ISSN 1909-5929 MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA | 2020

conte- nido

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA
**Cuadernos
DE curaduría**



**cues-
tiones
de
museo**

**Las colecciones
industriales del
Museo Nacional de
Colombia**

Santiago Robledo Páez
CURADURÍA DE HISTORIA

[10]



**Una fábrica de imágenes: el
Museo de Reproducciones
Plásticas de la Facultad de
Medicina de la Universidad
Nacional de Colombia**

Abel Fernando Martínez Martín
Alejandro Burgos Bernal
Andrés Ricardo Otálora Cascante

[48]



**La modernización del
Museo Nacional de
Colombia: la gestión de
Emma Araújo y Gloria
Zea entre 1975 y 1982**

Ana Cecilia Escobar
Ramírez

[74]



**patrimo-
nio en
estudio**

**Coro de San Agustín
de Bogotá: liturgia,
obra y museo**

Daniel Gutiérrez Reyes

[102]





Presentación

Este número de *Cuadernos de Curaduría* ha abierto la puerta a contribuciones de investigaciones relacionadas con el entorno museal colombiano desde diversas facetas, las cuales rebasan en parte las fronteras de la actividad misma del Museo Nacional de Colombia.

Esta intención ha tenido por objeto permitir ampliar la mirada sobre los fenómenos del coleccionismo, la conservación y la valoración patrimonial, así como expandir el registro de voces y temas sobre el quehacer museológico desde los canales que el Museo Nacional de Colombia ha identificado para tal fin.

Los cuatro artículos de este número plantean al menos dos tipos de interpretaciones. El primero se concentra en el análisis de dos grupos de colecciones diferentes, a saber: los acervos vinculados al patrimonio industrial que alberga el Museo Nacional y el segundo a la colección de reproducciones plásticas con imágenes de patologías custodiada por la Facultad de Medicina de la Universidad nacional de Colombia.

El texto de Santiago Robledo señala el origen de un conjunto de piezas que dan cuenta de los procesos industriales en Colombia, muchos de ellos materializados en los objetos que se presentaban en los espacios de exhibiciones de las artes y la industria desde mediados del siglo XIX y hasta entrado el XX. Si bien esa práctica de coleccionismo en el Museo Nacional no siguió desarrollándose luego, ha sido el proceso de renovación integral de sus salas iniciado en 2013 el que ha retomado esta práctica, toda vez que las temáticas propuestas en este proceso buscan presentar una mirada integradora y transdisciplinar sobre la manera en que se ha venido configurando la nación.

En un entorno similar al del Museo Nacional, como es la Universidad Nacional de Colombia, Abel Fernando Martínez, Alejandro Burgos Bernal y Andrés Ricardo Otálora Cascante analizan cómo, a partir de procesos de enseñanza disciplinar y profesional, una facultad como la de Medicina vio en el ejercicio de coleccionar una herramienta pedagógica para enriquecer la experiencia formativa. Es por ello por lo que, en este caso en particular, dicho esfuerzo derivó en la creación de espacios museales adjuntos a sus respectivas facultades. El Museo de Reproducciones Plásticas es un claro ejemplo de ello y se origina con el conjunto de ceras realizadas por el artista Lisandro Mora Parra, piezas que fueron usadas para transmitir

enseñanzas sobre patologías específicas y en un momento en que la base formativa estaba inspirada en modelos franceses.

El segundo grupo de artículos está más ligado a la forma en que dos instituciones, una secular y otra religiosa, han desarrollado su quehacer, el cual se analiza tanto desde la gestión de personas e instituciones como desde la función de un espacio específico ligado al culto religioso.

El trabajo de Ana Cecilia Escobar Ramírez se dedica a un momento determinado en la ya larga historia del Museo Nacional de Colombia, cuando Emma Araújo de Vallejo –recientemente fallecida– llega a la dirección en reemplazo de Teresa Cuervo Borda, y con el trasfondo de la gestión del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), liderado en su momento por Gloria Zea de Uribe. Es en ese momento que se convoca a un amplio grupo de expertos asesores, tanto nacionales como internacionales, para trazar la primera de una serie de renovaciones museográficas del Museo Nacional en su sede definitiva en el antiguo Panóptico de Bogotá a lo largo del siglo xx.

Finalmente, el artículo de Daniel Gutiérrez Reyes aborda un aspecto de valoración de la experiencia religiosa en un espacio arquitectónico como es el templo de San Agustín en Bogotá, específicamente en lo que se refiere al coro alto de la iglesia. Gutiérrez señala, entre otros aspectos, cómo la anterior función de ese espacio físico no debería estar hoy escindida de una casi exclusiva valoración de índole artística, al hacer una invitación a reponer, a través del culto, su sentido y función original por medio de una integración de una museología viva, en la que su sentido de práctica se integra con las manifestaciones artísticas.

Estas cuatro aproximaciones subrayan el amplio espectro del estudio de la práctica museológica, donde colecciones, instituciones y espacios construyen ese universo en el que el patrimonio toma diversas configuraciones a partir de las decisiones de quienes se encargan de identificarlo y gestionarlo, así como la manera en que debería ser puesto en circulación sin olvidar en algunos casos su función original, aun si muchos de esos bienes se encuentran inscritos en el universo de los acervos patrimoniales de nuestros museos.

Daniel Castro Benítez
Director del Museo Nacional de Colombia



**cuestiones
de museo**



Las colecciones industriales del Museo Nacional de Colombia¹

Santiago Robledo Páez²

Investigador de la Curaduría de Historia del Museo Nacional de Colombia

Resumen

Este artículo da cuenta de la historia de las colecciones industriales del Museo Nacional de Colombia. En la primera sección del texto se presenta cómo este tipo de objetos permitió que, desde su fundación en 1823 hasta de 1930, una de las funciones del museo fuese cumplir un objetivo similar al de las exposiciones de artes e industrias. Allí se exhibían recursos y productos cuya explotación se esperaba que contribuyera al desarrollo de la república. El actual proyecto de renovación de las salas permanentes del Museo Nacional ha permitido la reinserción de la industria en el relato histórico presentado por la institución, temática abordada en la segunda parte del artículo. Sin embargo, la industria ya no se presenta como un factor de potencial desarrollo, sino como parte de la compleja historia de la sociedad colombiana y su territorio.

Palabras clave: industria, historia, coleccionismo, museo, renovación.

¹ Una primera versión de este texto fue presentada como ponencia en la conferencia anual del ICOM International Committee for Museums and Collections of Archaeology and History (ICMAH), la cual tuvo lugar en Estambul del 10 al 12 de octubre de 2018.

² Investigador de la Curaduría de Historia - Museo Nacional de Colombia.



Fig. 1 Ricardo Moros Urbina (1865-1942)
**Exposición de los primeros rieles fabricados en La Pradera.
Llegada al Palacio Presidencial**

1.10.1884
Xilografía sobre papel
Papel Periódico Ilustrado IV, n.º 76: 57
Museo Nacional de Colombia, reg. 3260.4

Introducción

En este texto se abordará el origen y desarrollo de la colección de patrimonio industrial del Museo Nacional de Colombia y su cambiante función a lo largo de la casi bicentenaria historia de la institución. Entendemos la noción de *industria* en su acepción básica, tal como la provee del diccionario de la RAE, es decir, como el “conjunto de operaciones materiales ejecutadas para la obtención, transformación o transporte de uno o varios productos naturales”. En el presente artículo se aborda una temporalidad que inicia a principios del siglo XIX, cuando la noción heurística de industria abarcaría sobre todo las actividades artesanales, agrícolas y mineras. Ya en lo referente al siglo XX, con esta misma noción se evocaría también la actividad fabril y las explotaciones más tecnificadas de los recursos naturales. Según el Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH), este último estaría compuesto por “los restos de la cultura industrial que poseen un valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico o científico”³. El interés académico y político por el patrimonio industrial es relativamente reciente, emergiendo gradualmente en la segunda mitad del siglo XX en lugares como Inglaterra, después de la Segunda Guerra Mundial, y Francia, alrededor de 1970⁴. Durante la década de 1960 la arqueología industrial se estableció como un saber autónomo, situación que contribuyó a la emergencia del patrimonio industrial como objeto específico de estudio, interpretación y valoración. Desde entonces, el interés por esta temática no ha parado de aumentar, atendándose, además de a su dimensión material, a sus relaciones con las sociedades y los territorios. En consideración de los avances en la reflexión sobre esta noción de patrimonio, la historiadora Florence Hachez-Leroy señala que el patrimonio industrial comprendería, además de lo señalado por la definición del TICCIH, “todas las infraestructuras sociales, económicas, culturales, religiosas o deportivas erigidas, en el marco de una actividad productiva, para asegurar las condiciones de vida de los asalariados, las colecciones constituidas de objetos científicos y técnicos y los paisajes”⁵.

En el caso del Museo Nacional, dicho patrimonio, por razones evidentes, se circunscribe a algunas de sus manifestaciones muebles. En la primera parte de este artículo se evoca cómo el establecimiento, que originalmente fue un centro de investigación sobre la historia natural, gradualmente adquirió un carácter histórico y también devino un escaparate del progreso nacional. Durante el siglo XIX Colombia fue un integrante periférico del mercado global, careciendo además de un sector manufacturero robusto. Sin embargo, en aquel periodo se expusieron en el Museo Nacional algunas muestras de la industria nacional, además de ejemplares de los recursos minerales y botánicos que componían la mayor parte de las exportaciones colombianas. Gran parte de estos objetos fue retirada del Museo⁶ en el segundo cuarto del siglo XX, cuando en el relato presentado

³ Carta de Nizhny Tagil por el patrimonio industrial, julio de 2003: <http://ticcih.org/about/charter/>

⁴ Marina Gasnier, “De la responsabilité scientifique du legs industriel”, en *Patrimoine et communautés savantes*, ed. Soraya Bodia, Anne Rasmussen y Sébastien Soubiran (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009), 98.

⁵ Florence Hachez-Leroy, “Un défi d’avenir: le patrimoine industriel”, *Entreprises et Histoire* 2, n.º 87 (2017): 6.

⁶ En adelante, cuando en el artículo se haga mención del Museo Nacional se empleará la palabra Museo con mayúsculas.

en el Museo se excluyó la dimensión económica de la narrativa nacional. En la segunda sección se explica cómo, recientemente, la renovación de las salas permanentes del Museo permitió la reintroducción de esta clase de objetos en sus exhibiciones y la reincorporación en su narrativa histórica de una dimensión económica e industrial. Este caso de estudio provee una interesante perspectiva sobre la evolución de las funciones del Museo y sus colecciones.

Además de observar la progresión de las valoraciones dadas a esta clase de patrimonio en el contexto del Museo, este ejercicio de investigación nos ha permitido restituir una parte de la historia de la institución. La revisión de fuentes primarias, muchas inéditas para la historiografía, nos ha permitido reconstituir el proceso de conformación de la colección de objetos industriales del Museo, evocándose, consecuentemente, las instancias y los actores involucrados. Rescatar la dimensión económica de esta institución, sobre todo en lo concerniente a la segunda mitad del siglo XIX, nos ha obligado a iniciar una reflexión que la ubica en su entorno social. Si bien en el presente trabajo esta interpretación apenas se esboza, este es un pequeño aporte para la comprensión de la institución museal en Colombia. Asimismo, la información aquí reunida es un insumo para el avance del estudio de las prácticas del coleccionismo en Colombia, sobre todo, porque atañe a un tipo de objetos diferente a los artísticos o arqueológicos, que hasta ahora han sido los más estudiados en este campo.

Artes e industrias en el Museo Nacional

El 7 de agosto de 1819 los ejércitos insurgentes liderados por Simón Bolívar (1783-1830) y Francisco de Paula Santander (1792-1840) derrotaron a las huestes realistas en el campo de Boyacá, punto de quiebre para la liberación de la Nueva Granada. Varios años habrían de transcurrir todavía para que se concretase la independencia definitiva del norte de Sudamérica; sin embargo, en el ínterin se estableció la República de Colombia (1819-1830), la cual llegaría a comprender las actuales Colombia, Panamá, Venezuela y Ecuador. Este fue el contexto, es decir, en plena guerra de independencia, en el cual se fundó (1823) e inauguró (1824) el Museo Nacional de Colombia. Dicho proceso ha sido reconstituido y analizado por María Paola Rodríguez Prada en su libro *Le Musée National de Colombie 1823-1830* (2013), cuya argumentación seguimos en las próximas líneas.

El que se hubiera implementado durante las guerras de independencia evidencia la importancia dada al proyecto del Museo por sus promotores, entre los cuales se destacó Francisco Antonio Zea (1766-1822). En 1819, Zea, que había participado en la Expedición Botánica y ejercido como director del Real Jardín Botánico de Madrid, fue elegido vicepresidente de la República de Colombia y luego ministro plenipotenciario de esta en

Europa. Allí debía encontrar recursos para la continuación de la guerra, los cuales consiguió por medio de un empréstito obtenido en Inglaterra, y también procedió a contratar una comisión de científicos, en su mayoría franceses, para instituir en Bogotá una escuela de minas y un museo. Estas instituciones no se establecieron para la consecución de finalidades meramente científicas; como también había sido el caso de la Real Expedición Botánica, ambas iniciativas tuvieron objetivos económicos. El conocimiento de la flora, la fauna y los recursos minerales del territorio debía contribuir al tan anhelado *progreso* de la nueva república. En la coyuntura de la promulgación de la Ley Fundamental que había dado origen a la República de Colombia el 17 de diciembre de 1819, Zea insistió en su *Manifiesto a los pueblos de Colombia* sobre la necesidad de constituir una voluntad política de los pueblos para la instauración del nuevo Estado y sobre cómo la ingente riqueza del territorio la haría factible⁷. El Museo y la Escuela de Minas debían ser actores principales en el proceso de conversión de aquellas riquezas potenciales en realidades efectivas. Rodríguez Prada ha evidenciado cómo en estas instituciones la reunión de colecciones, su estudio y la enseñanza de disciplinas como la mineralogía reflejaron un

proceso de adaptación y construcción de los aparatos del saber, gracias a la agencia de unos actores que, a pesar de estar arraigados en tradiciones disímiles de formación intelectual, buscaban, en últimas, alcanzar los mismos objetivos de instrucción pública y prosperidad.⁸

Esta aspiración debe tenerse en cuenta para entender por qué, a inicios de este periodo, se incorporaron algunos objetos a las colecciones del Museo que desde nuestra perspectiva actual podrían clasificarse como industriales.

Se mencionó que el Museo abrió sus puertas en 1824, siendo entonces una institución dedicada a la enseñanza de la historia natural y a la constitución de colecciones de interés científico. Sin embargo, y aunque no perdieron su función original, desde esta primera época se incorporaron a las colecciones del Museo otras clases de objetos. En palabras de Rodríguez Prada, “progresivamente, la identidad del Museo cambió. A los especímenes mineralógicos del gabinete y a los ejemplares zoológicos y paleontológicos que vinculaban la institución con las ciencias naturales, se agregaron objetos de arqueología, etnología e historia”⁹. Gradualmente el Museo adquiriría un *ethos* cada vez más histórico; sin embargo, esta no sería su faceta principal sino hasta ya bien entrado el siglo XX. El conjunto de objetos industriales, en el seno de las colecciones del Museo, siempre fue secundario frente a aquellos de interés histórico, científico y, posteriormente, artístico. No obstante, el proceso de constitución y disolución de dicho acervo refleja una parte significativa de la historia tanto del Museo como de la nación.



Fig. 2 Autor desconocido
Alegoría indígena de la república con un cuerno de la abundancia

3.3.1828
Impreso sobre papel
Detalle de *Empréstito de la República de Colombia*
Museo Nacional de Colombia, reg. 3660

- ⁷ Armando Martínez Garnica, *Historia de la Primera República de Colombia, 1819-1831* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2019), 110-112.
- ⁸ María Paola Rodríguez, “Colecciones y saberes: construcción patrimonial del Museo Nacional de Colombia y de la Escuela de Minas (1823-1830)”, *Apuntes* 30, n.º 2 (2017): 16.
- ⁹ María Paola Rodríguez, *Le Musée National de Colombie 1823-1830. Histoire d'une création* (Paris: L'Harmattan, 2013), 382.

La disolución de la República de Colombia en 1830 y la subsecuente confusión política no resultaron fatales para el Museo. Durante esa década, continuó siendo una institución activa en la enseñanza de las ciencias naturales, gracias a la dirección de Joaquín Acosta (1800-1852). Entre las adquisiciones del Museo registradas en un documento escrito hacia 1835, figuran “algunas piezas de la loza fina fabricada en Bogotá”¹⁰. Dichas piezas eran ejemplares de la vajilla elaborada en la fábrica recientemente establecida en Bogotá, cuyos dos operadores, maquinaria, moldes y materiales habían sido traídos de Inglaterra por el mismo Acosta¹¹. La Fábrica de loza La Bogotana fue probablemente el caso más exitoso del esfuerzo, generalmente infructuoso, de industrialización colombiana de la década de 1830. En Bogotá y sus alrededores se crearon entonces varias industrias, incluyendo la ferrería de Pacho (1824), así como fábricas dedicadas a la manufactura de sombreros de fieltro, papel (1836), telas de algodón (1836) y vidrio (1837)¹². La mayor parte de estos talleres tuvo una vida efímera. Sin embargo, la noción de la industria como un catalizador del *progreso* y *civilización* no murió con ellos. Las élites latinoamericanas del periodo estaban obsesionadas con los ejemplos de las naciones europeas y de Norteamérica, particularmente con Gran Bretaña, en aquel tiempo la principal nación industrializada.

Considerando la participación de Acosta en el establecimiento de la Fábrica de loza, no es sorprendente que este haya decidido incluir aquellos objetos en la colección del Museo como evidencia de lo que, para él y sus contemporáneos, debía aparecer como prueba sólida del tan anticipado progreso económico. Cuando la inglesa Rosa Carnegie-Williams visitó el Museo en 1882, comentó lo siguiente al respecto de estas piezas:

entre otras cosas, había una muestra de la primera porcelana hecha en Bogotá, un jarro grande blanco y azul. Qué lástima que ahora no puedan hacer algo siquiera parecido a esto; las porcelanas del país, hechas de manera tan burda solo pueden ser utilizadas en la cocina.¹³

Casi cincuenta años después de su elaboración, las primeras piezas elaboradas por la Fábrica de loza continuaban siendo un arquetipo no superado de la manufactura nacional. En 1888, Rafael Ponce donó al Museo dos bustos cerámicos, uno que representaba a Bolívar y el otro a Antonio José de Sucre (1795-1830). Estos también habían sido elaborados en la Fábrica de loza¹⁴, la cual había pertenecido desde 1845 a Nicolás Leiva. A principios del siglo xx, la loza producida por aquella fábrica bogotana no era la única vajilla conservada en el Museo como evidencia de los avances de la industria. En el catálogo de la institución impreso en 1907 también figuran, por ejemplo, “tres piezas de la loza fina de Zipaquirá. Fábrica del doctor R. Baquero”¹⁵ y “cinco piezas de loza de la cerámica del departamento de Antioquia”¹⁶. De estos objetos, el Museo Nacional todavía conserva



Fig. 3 Fábrica de loza La Bogotana (1834-ca. 1900)
Palangana de pedernal fabricada en Bogotá y dedicada a Francisco de Paula Santander, como primer producto de la fábrica establecida en esta capital

Ca. 1834
Porcelana
10,3 x 30,3 (diámetro) cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 1115
Donada por el presidente Francisco de Paula Santander, a quien se la había obsequiado la Fábrica de loza La Bogotana (11.5.1834)

Fig. 4 Fábrica de loza La Bogotana (1834-ca. 1900)
Primera jarra de mayólica, jarra y palangana elaboradas en la Fábrica La Bogotana

Ca. 1845
Mayólica
46,5 x 44,7 x 33 cm, 13,1 x 18 x 12,7 cm y 9,3 x 15,6 (diámetro) cm
Museo Nacional de Colombia, regs. 1109, 2641 y 1111



¹⁰ AGN, Sección República, Instrucción Pública, Carpeta 126, f. 33.

¹¹ Carolina Lamo y Monika Therrien, “Loza fina para Bogotá: una fábrica de loza del siglo xix”, *Revista de antropología y arqueología* 13 (2001): 205.

¹² Jorge Orlando Melo, “La evolución económica de Colombia, 1830-1900”, en *Nueva Historia de Colombia. Tomo 2: Era Republicana*, ed. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989), 97.

¹³ Rosa Carnegie-Williams, *Un año en los Andes o aventuras de una lady en Bogotá* (Bogotá: Academia de Historia de Bogotá, 1990), 129-130.

¹⁴ Fidel Pombo, “Museo Nacional. Donaciones”, *Diario Oficial*, n.º 7486, agosto 15, 1888: 890.

¹⁵ Rafael Espinosa, *Apéndice a la Nueva guía descriptiva del Museo Nacional* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1907), 4.

¹⁶ Espinosa, *Apéndice* ..., 6.

una pieza recibida hacia 1835: una palangana dedicada al presidente Santander¹⁷. Otros objetos cerámicos producidos en la fábrica de loza durante el siglo XIX, la primera jarra elaborada en la fábrica de Bogotá¹⁸, fueron adquiridos para el Museo en fechas posteriores¹⁹.

Joaquín Acosta ejerció la dirección del Museo entre 1832 y 1840, participando también durante ese periodo en el establecimiento de la fábrica de papel, cuyo funcionamiento es evidenciado por la muestra del papel producido por aquella fábrica que conserva el Museo²⁰. En 1835 el Gobierno propuso una ley que debía incentivar las manufacturas y la agricultura, la cual determinaba en su artículo 12 que los esfuerzos exitosos se reconocerían con un diploma y mediante la inclusión de un ejemplar del producto en las colecciones del Museo Nacional²¹. En 1837 se le encargó a Acosta y a Manuel María Quijano (1782-1856), director del Museo de 1826 a 1828, la inspección de la fábrica de vidrios establecida en Bogotá que buscaba un privilegio del Gobierno. Este fue concedido y también se determinó que se enviaran al Museo muestras de los productos de dicha fábrica²². En el catálogo de 1907 figuraban “cuatro piezas de vidrio de la fábrica que en años atrás existió en Bogotá”²³, puede que se tratara de los mismos objetos.

En la década de 1840 también ingresaron objetos industriales a las colecciones del Museo; sin embargo, al haber decaído las iniciativas fabriles del decenio anterior, estos usualmente fueron manifestaciones del trabajo de los artesanos. Este sector de la sociedad, muy activo políticamente durante la década de 1850, si bien se vio afectado por las políticas librecambistas aplicadas por las élites del Partido Conservador y del Partido Liberal, durante la segunda mitad del siglo XIX continuó desempeñando un papel muy importante en la actividad económica del país. En 1844, el gobernador de Panamá remitió una muestra de tejido que fue depositada en el Museo²⁴. En 1849 se determinó que algunos de los objetos exhibidos durante la Exposición de los productos de la industria bogotana de ese año fueran adquiridos para el Museo. Entre estos figuró un “sombrero de paja del país”, elaborado por José de la Cruz Niño. Esta pieza se habría comprado a Niño por veinticinco pesos, dinero que debía servirle “para adquirir primeras materias e instrumentos que le habiliten para seguir sus trabajos con buen éxito”²⁵. Entonces también se compró una estatua en madera de la virgen, un bordado y una pintura²⁶. Este tipo de obras, que desde una perspectiva actual podrían considerarse manifestaciones de las bellas artes, ingresaban al Museo por motivos análogos a los que motivaban la compra o remisión de productos manufacturados: su exhibición debía incitar la producción de obras similares. Esto se evidencia en la *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional*, donde, a propósito de un busto de Simón Bolívar tallado en piedra por Francisco Camacho²⁷, el de una joven y un águila obra de F. Lasprilla²⁸, se afirma que “fueron mandadas poner en el

Museo, para estimular la escultura nacional”²⁹. Solo hasta finales del siglo XIX las obras de arte contemporáneas comenzaron a ocupar un lugar propio en el Museo, diferenciado de aquel otorgado a las demás manifestaciones de las artes de hacer. Hasta entonces, la galería “artística” de la institución estaba compuesta casi exclusivamente por pinturas coloniales, debido a que los retratos se valoraban más como objetos de interés histórico que como manifestaciones plásticas.



Fig. 5 Francisco J. Lasprilla

Águila

Ca. 1850
Arenisca de grano fino tallada
51 x 45,5 x 15,5 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 1098
Donada por José Caicedo Rojas (1882)

²⁹ Fidel Pombo, *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá* (Bogotá: Imprenta de “La Luz”, 1886), 9.

- ¹⁷ Reg. 1115.
¹⁸ Reg. 1109.
¹⁹ Regs. 1111, 2641 y 4551.
²⁰ Reg. 2573.
²¹ Libardo Sánchez, “El museo durante la dirección de Joaquín Acosta (1832-1840): el final del museo de ciencias”, en *Guion científico de la Sala 1: La historia del Museo y el Museo en la historia*. Documento de trabajo, ed. Curaduría de Historia del Museo Nacional (Bogotá: Museo Nacional, 2019), 5.
²² Sánchez, “El museo durante la dirección...”, 6.
²³ Espinosa, *Apéndice ...*, 5.
²⁴ Libardo Sánchez, “El Museo bajo la dirección de bibliotecarios: un Museo de honores patrios, curiosidades e industriosidad nacional (1840-1866)”, en *Guion científico de la Sala 1: La historia del Museo y el Museo en la historia*. Documento de trabajo, ed. Curaduría de Historia del Museo Nacional (Bogotá: Museo Nacional, 2019), 3.
²⁵ Anónimo, *20 de julio: fiestas nacionales* (Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1849), 53.
²⁶ Anónimo, *20 de julio...*, 53.
²⁷ Reg. 1140.
²⁸ Reg. 1098.

Museo Nacional, escaparate del progreso

La noción de *progreso* prevaleció en el pensamiento económico, político y social latinoamericano durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. A partir de mediados del XIX, la opinión generalizada de la clase política local coincidía en que la única vía para el desarrollo de estos países implicaba su incorporación a los mercados globales como exportadores de materias primas. Los esfuerzos tempranos de industrialización llevados a cabo en las primeras décadas del siglo habían fracasado y, con ello, dieron paso a la ocupación de las fuerzas más activas de la economía nacional en la explotación de los recursos minerales y en el aumento de la producción de cultivos comerciales. En el caso colombiano, la industrialización solo adquiriría nuevamente cierto dinamismo a partir de la década de 1890; sin embargo, esta permanecería incipiente hasta el decenio de 1930. Aquella situación se manifestó en las exposiciones nacionales, escaparates de todo aquello considerado civilizado y sintomático del progreso.

En Colombia, la primera de estas ferias tuvo lugar en 1841 y durante aquel decenio se sucedieron algunas otras muestras similares. Sin embargo, la mayoría de las exposiciones de *artes e industrias* efectuadas en el país durante el siglo XIX tuvieron lugar en las últimas tres décadas de la centuria. El Museo Nacional posee una interesante colección de algunas de las medallas que fueron concedidas como premios a los expositores. Algunas fueron remitidas por el propio Gobierno, como el ejemplar³⁰ de aquella otorgada en la exhibición de 1891³¹. También se remitieron al Museo los reconocimientos obtenidos por Colombia debido a su participación en exposiciones internacionales, como fue el caso de la medalla³² y el diploma recibidos en la Exposición Universal de Chicago (1893)³³. Fidel Pombo (1837-1901), director del Museo entre 1884 y 1901, gestionó el ingreso al Museo de otro tipo de documentos que también evocaban la actividad económica e industrial del país. En un informe intitulado del 5 de noviembre de 1888 indicó que habían llegado al Museo “varios papeles de crédito nacional de la República, conocidos con los nombres de Bonos, Vales, Títulos de tierras baldías y Libranzas sobre empresas apoyadas por el gobierno”³⁴. Entre estos últimos figuraron bonos emitidos para financiar los ferrocarriles del Pacífico, del Norte y de Antioquia³⁵.

Hacia 1900, el Museo recibió una serie de objetos manufacturados en Pasto, los cuales habían sido exhibidos originalmente en una exposición que tuvo lugar en dicha ciudad en 1894. Estos ejemplificaban lo expuesto en dichas ferias, al incluir muestras de madera y textiles, vestimentas, artesanías tradicionales, mapas y pinturas al óleo³⁶. De aquellos objetos todavía se conservan en el Museo dos pinturas³⁷ y un arco tallado en maderas de la región pastusa³⁸ elaborados por Manuel Salazar, cuatro planos trazados por Higinio Muñoz³⁹ y un estuche de peines con la imagen de Bolívar hecho en Ipiales por Elviro Garreta⁴⁰. Asimismo, el Museo

³⁰ Reg. 1427

³¹ Antonio Roldán, “Resolución número 59. Ministerio de Gobierno - Bogotá, Septiembre 23 de 1891”, *Diario Oficial*, n.º 8573, 1.º de octubre, 1891: 1209.

³² Reg. 3532

³³ AHMNC, Vol. 1 1890, f. 39.

³⁴ Fidel Pombo, “Museo Nacional. Recientes adquisiciones”, *Diario Oficial*, n.º 7666-7667, enero 13, 1889: 58.

³⁵ Regs. 1740, 1741.1 y 1778.2.

³⁶ Espinosa, *Apéndice ...*, 7.

³⁷ Regs. 2098 y 2522.

³⁸ Reg. 3267.

³⁹ Regs. 1206, 1207, 1208 y 1209.

⁴⁰ Reg. 3437.



Fig. 6 Gabinete artístico
Interior del Pabellón de Industrias, Exposición del Centenario de 1910

1910
Emulsión fotográfica sobre papel
8,7 x 13,8 cm
Museo del Siglo XIX - Fondo Cultural Cafetero, ing. 8886



Fig. 7 Bernardino Castro Peralta (n. 1845)
Medalla de la Exposición del 20 de julio de 1891

20.7.1891
Metal troquelado
3,5 (diámetro) x 0,34 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 1427
Remitida al Museo por orden de Antonio Roldán, ministro de Gobierno (ca. 1891)



Fig. 8 Estados Unidos de Colombia (1863-1886) / Litografía de Demetrio Paredes (1856-Ca. 1900)

Bono número 201 por valor de 1000 pesos, emitido para financiar el Ferrocarril del Norte

1.1.1876
Impreso sobre papel
Reg. 1741.1
Figura en el Apéndice a la Guía del Museo Nacional (1906)

guarda un pequeño cofre decorado con la técnica del barniz de Pasto, en cuya tapa reza "Exposición del Sur. Pasto 1894"⁴¹. Joaquín Silgado (1866-1955) envió desde Sahagún, Córdoba, un organillo de su autoría para que fuese mostrado en la exposición de 1899. En una carta fechada el 13 de abril de 1905⁴², Silgado informó al ministro de Instrucción Pública que cedía el organillo, entonces depositado en el Museo Nacional, para que con los dineros de su venta se contribuyese a alguna obra de caridad. En una nota del 11 de mayo de ese año⁴³, el ministro le notificó su resolución de preservar el instrumento en el Museo, donde todavía se conserva⁴⁴.

En 1879, Gonzalo A. Tavera, bibliotecario nacional y encargado del Museo Nacional, había informado sobre la compra realizada para el Museo de la colección reunida por Nicolás Pereira Gamba (1824-1901), compuesta por "varios objetos de historia natural i de antigüedades patrias"⁴⁵, como 196 muestras minerales, 10 fósiles y un herbario con 95 plantas⁴⁶. En la misma circular, Tavera argumentaba que la necesidad de organizar y aumentar el Museo respondía a que

asunto o empresa semejante es de honra e interés nacional, revela civilización i progreso, i sirve para presentarnos ante los extranjeros ilustrados que vengan a la capital de nuestro país, como un pueblo rico por la naturaleza, que si carece de industrias propias, por lo menos quiere ofrecer a los ojos del observador científico muestras de los tesoros con que ha sido favorecido con abundancia i variedad infinitas.⁴⁷

En el periodo transcurrido entre finales del siglo XIX y principios del XX, particularmente a partir de su refundación en 1881, el Museo Nacional de Colombia fue considerado un instrumento *civilizador*⁴⁸. Allí, más que representarse la nación como una totalidad, debían presentarse y exponerse algunos aspectos de la historia patria y de la historia natural del territorio nacional, con el objeto de favorecer la consecución del progreso y con fines específicos de índole pedagógica. En otras palabras, se esperaba presentar en el Museo un relato histórico donde se destacaran personajes y acontecimientos gloriosos del pasado nacional, particularmente del periodo de la Independencia, el cual debía proveer modelos de ciudadanía y enaltecer la tradición republicana. Sus colecciones de historia natural debían servir tanto para facilitar la producción de conocimientos sobre dichas temáticas, como para promover la explotación de los recursos. Finalmente, y a pesar de lo afirmado por Tavera, algunas muestras de la industria nacional, en efecto, ingresaron a las colecciones, como aquellas remitidas desde Pasto. Estas se presentaban como evidencias de los adelantos locales en el aspecto material del proceso civilizatorio.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el país carecía de un sector manufacturero industrializado significativo. Por ello, tanto en las exposiciones nacionales como en el Museo los objetos elaborados por

- ⁴¹ Reg. 4961.
- ⁴² AGN, SAA-II, Ministerio de Instrucción Pública, Colecciones: Informes, Carpeta 5, f. 8r.
- ⁴³ AGN, SAA-II, Ministerio de Instrucción Pública, Colecciones: Informes, Carpeta 5, f. 8v.
- ⁴⁴ Reg. 2547
- ⁴⁵ Gonzalo A. Tavera, "Circular relativa al Museo Nacional", *Diario Oficial*, n.º 4511, septiembre 15, 1879: 7091.
- ⁴⁶ Fidel Pombo, *Breve guía del Museo Nacional* (Bogotá: Imprenta de Colunje y Vallarino, 1881), 27-28.
- ⁴⁷ Tavera, "Circular ...", 7091.
- ⁴⁸ Santiago Robledo, "A la gloria de los libertadores de Colombia y como homenaje al cultivo de las ciencias: el Museo Nacional de Colombia, 1865-1935", en *Guion científico de la Sala 1: La historia del Museo y el Museo en la historia*. documento de trabajo, ed. Curaduría de Historia del Museo Nacional (Bogotá: Museo Nacional, 2019), 3.



Fig. 9 Elviro Garreta
Estuche de peines remitido desde Pasto

1894

Ensamblaje

9,9 x 7,3 x 1,5 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 3437

Figura en el Apéndice a la Guía del Museo Nacional (1907)

fábricas locales no fueron necesariamente la atracción principal. Sin embargo, por entonces algunos productos manufacturados ingresaron a las colecciones del Museo, como las muestras de seda elaboradas en el taller propiedad de Manuel Vicente de la Roche, donadas hacia 1889 por Deyanira Castro⁴⁹. El catálogo de 1907 también menciona, entre otros, una caja procedente de Manizales que contenía lo necesario para la producción industrial de velas y dos cajones con muestras de baldosines elaborados en el país. Ninguno de estos objetos subsiste actualmente en las colecciones del Museo. En ocasiones también se exhibía la maquinaria utilizada en la elaboración de los diferentes productos y, cuando la exhibición de dicha maquinaria no era posible, se mostraron modelos a escala que representaban dichos dispositivos. Después de participar en las exposiciones nacionales, algunos de estos objetos fueron enviados al Museo Nacional.

⁴⁹ Fidel Pombo, *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá. Segunda parte* (Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1889), 71.

En 1881, el Museo poseía modelos a escala de un molino y de una máquina para la fabricación de ladrillos y tejas⁵⁰; más tarde, en 1883, el Museo recibió un modelo de una máquina para hacer fideos elaborada por Cayetano Cuervo, la cual había sido mostrada en la exposición de 1881⁵¹. Asimismo, en 1891 se compraron dos modelos en madera, uno representaba la armazón para techos de casas y el otro, el entablado para los suelos⁵². Los medios de transporte, fundamentales para el desarrollo económico, también figuraron en el Museo gracias a las representaciones a escala. El norteamericano John Steuart, quien residió en el país entre 1836 y 1837, menciona que, entre los objetos allí expuestos, se encontraba un modelo hecho en latón de un barco de vapor. En sus palabras, este objeto "parecía absorber casi exclusivamente la atención de los visitantes nativos", quienes con sus "incesantes preguntas" sobre aquel agotaban al coronel Acosta⁵³. Fidel Pombo firmó en 1890 un contrato con Rafael Laverde para comprarle un modelo de una locomotora⁵⁴. Ese mismo año se propuso un proyecto de ley para incentivar las invenciones nacionales, el cual establecía que debía remitirse al Museo uno de los tres modelos que entregarían los creadores beneficiados por los incentivos gubernamentales⁵⁵. Parece que esta propuesta no condujo a ningún resultado concreto.

Fidel Pombo, debido a su formación profesional en ingeniería y a su práctica científica y docente⁵⁶, había velado con particular atención por la constitución de las colecciones de ciencias naturales. No obstante, durante su administración el Museo mantuvo su función múltiple, tal como lo afirmó en 1885, cuando escribió que el Museo "reorganizado en 1881, sigue progresando, y pronto se convertirá en un establecimiento público de enseñanza objetiva y de consulta, en Historia patria, Ciencias y Artes", y que "el Museo será también una exposición permanente de los productos naturales, los artefactos y las industrias nacionales"⁵⁷. La funcionalidad múltiple del Museo también se evidencia en un reglamento dado a la institución en 1905 por Carlos Cuervo Márquez (1847-1930), entonces ministro de Instrucción Pública. Allí se establecía que las colecciones del Museo debían clasificarse en tres secciones: "Historia patria y antigüedades", "Historia natural, dividida en cuatro secciones: Botánica, Zoología, Mineralogía y Paleontología" y "Objetos de industria nacional y frutos de exportación"⁵⁸. Si bien, como ya hemos mencionado, las colecciones industriales del Museo parecían ser secundarias frente a aquellas de interés histórico o científico, su exposición era una de las tareas misionales de la institución.

Al caracterizar el Museo como una *exposición permanente*, Pombo aproximó su función a la desempeñada por las exhibiciones nacionales de artes e industrias, las cuales, al mostrar las riquezas naturales y los frutos del trabajo nacional, tenían "el papel de *revelar* las potencialidades

⁵⁰ Pombo, *Breve guía...*, 14.

⁵¹ Pombo, *Nueva guía...*, 15.

⁵² Fidel Pombo, "Relación de las adquisiciones y objetos donados al Museo Nacional, del 12 de febrero de 1891 hasta la fecha", *Diario Oficial*, n.º 8479, junio 29, 1891: 783.

⁵³ John Steuart, *Bogotá in 1836-37. Being a narrative of an expedition to the capital of New-Granada, and a residence there of eleven months* (Nueva York: Harper & Brothers, 1838), 132-133.

⁵⁴ Fidel Pombo y Rafael Laverde, "Contrato", *Diario Oficial*, n.º 8104-8105, junio 22, 1890: 602

⁵⁵ Pedro A. Molina, "Proyecto de ley que fomenta los inventos nacionales", *Diario Oficial*, n.º 8216, octubre 21, 1890: 1045-1046.

⁵⁶ Martha Segura, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo II: historia de las sedes* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995), 221-222.

⁵⁷ Fidel Pombo, "Museo Nacional", *Diario Oficial*, n.º 6517, noviembre 17, 1885: 15128.

⁵⁸ Martha Segura, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1923-1994. Tomo I cronología* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995), 202.



Fig. 10 Gabinete artístico
Pabellón de las máquinas

1910
Emulsión fotográfica sobre papel
8,7 x 13,7 cm
Museo del Siglo XIX - Fondo Cultural Cafetero, ing. 8884

del país⁵⁹. Ya se ha mencionado que algunos objetos industriales, como también lo fueron las muestras de recursos naturales, se presentaron primero en alguna exposición y luego en el Museo, situación que confirma sus funciones complementarias. Al respecto de esta estrecha relación puede mencionarse, por ejemplo, una solicitud realizada por Salvador Camacho Roldán (1827-1900) en 1871, al final de su "Circular en que se dan instrucciones para la exposición industrial". Allí, Camacho sugirió "que convendría, para fomentar el Museo Nacional, enviar en lo posible doble colección de los objetos, para destinar una al fin indicado"⁶⁰. En el Decreto 783 de 1880, por medio del cual se ordenaba la realización de una exposición agrícola en 1881, se señaló que, en la medida de lo posible, se enviasen los objetos duplicados "para conservar uno de los ejemplares en los museos nacionales"⁶¹. Similar fue la petición al público realizada por Fidel Pombo en 1891. En consideración de la eventual participación de Colombia en las exposiciones de Madrid (1892) y Chicago (1893), solicitó a "las personas que tienen interés por el progreso industrial de Colombia se sirvan contribuir con muestras de minerales, plantas medicinales y

comerciales, maderas de construcción, curiosidades animales y vegetales", así como con objetos arqueológicos y "artefactos nacionales"⁶². De estos ejemplares, una muestra se conservaría en el Museo y la otra se enviaría a las exposiciones. Los organizadores del certamen de 1899, a su vez, postularon que era "de esperarse que el Gobierno compre entre los objetos exhibidos, aquellos que por su importancia merezcan ser conservados en el Museo Nacional"⁶³.

En 1890 se había publicado una circular donde se anunciaba que se estaban comprando objetos para el Museo Nacional. Allí se solicitaba una categoría específica de piezas cuya demanda explicitaba la función de exposición permanente otorgada al Museo: para aumentar las colecciones se buscaban, entre otros, "los artefactos de manufactura nacional, maquinaria y productos industriales que se quieran remitir como muestras y avisos de los mismos fabricantes, con indicación de precio y localidad del exponente"⁶⁴. La presencia de esta clase de objetos en el Museo mantenía incluso la lógica comercial de su exhibición en las exposiciones. El 22 de febrero de 1905, el ministro de Instrucción Pública escribió a Santiago Cortés (1843-1924), director del Museo por unos meses, informándole que aprobaba su voluntad de dictar unas conferencias en la institución y que aplaudía su iniciativa de "tratar de organizar la sección de industrias del establecimiento"⁶⁵. En el Archivo Histórico del Museo Nacional se conservan respuestas de las gobernaciones de Tolima⁶⁶, Cauca⁶⁷ y Nariño⁶⁸ a la solicitud del director del Museo en relación con ejemplares de los "objetos de industria" producidos en los respectivos departamentos. Se desconocen los resultados de esta iniciativa.

Recursos naturales, riqueza potencial

Más importantes, desde un punto de vista cuantitativo, fueron las exhibiciones relacionadas con el sector agroexportador en expansión. Hasta mediados del siglo XIX, el único producto colombiano comercializado en el extranjero en cantidades considerables fue el oro extraído en Antioquia y Cauca. Esto comenzó a cambiar a finales de la década de 1840, cuando aumentaron las exportaciones de tabaco, producto que llegaría a ser el principal rubro del comercio exterior colombiano hasta mediados de la década de 1870. Entonces, la quina devino el producto nacional de mayor exportación, cuya comercialización fue rentable hasta mediados del decenio de 1880, momento en que el mercado fue saturado por las potencias europeas que la producían en plantaciones localizadas en sus colonias del extremo oriente. A finales del siglo XIX y principios del XX, la producción y venta del café permitieron finalmente la consolidación de una base de exportaciones relativamente estable y, en consecuencia, la integración de Colombia en el mercado mundial de una manera menos intermitente. Durante las primeras tres décadas del siglo XX la producción de café colombiano aumentó a paso acelerado. Fue entonces cuando el

⁵⁹ Frédéric Martínez, *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900* (Bogotá: Banco de la República-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001), 381.

⁶⁰ Salvador Camacho, *Escritos varios de Salvador Camacho Roldán. Negocios eclesiásticos, mejoras materiales, variedades* (Bogotá: Librería Colombiana, 1893), 411.

⁶¹ Rafael Núñez, "Decreto número 783 de 1880 (7 de setiembre) sobre Exposición nacional", *Diario Oficial*, n.º 4807, septiembre 13, 1880: 8275.

⁶² Pombo, "Relación de las adquisiciones...", 783.

⁶³ Manuel Ángel y otros, "Reglamento de la Exposición Nacional de 1899", *Diario Oficial*, n.º 10985, junio 5, 1899: 544.

⁶⁴ Fidel Pombo, "Museo Nacional. Circular". *Diario Oficial*, n.º 8132, julio 23, 1890: 712.

⁶⁵ AHMNC, Vol. 2 1905, f. 9.

⁶⁶ AHMNC, Vol. 2 1905, f. 10.

⁶⁷ AHMNC, Vol. 2 1905, f. 11.

⁶⁸ AHMNC, Vol. 2 1905, f. 14.



Fig. 11 Litografía de Demetrio Paredes (1856-ca. 1900)
Recolectora de café

9.1881

Impreso sobre papel

Detalle de Billeto del Banco de Tequendama con resello de libranza del Departamento del Tolima, denominación un peso Museo Nacional de Colombia, reg. 1668.1

Figura en el *Catálogo del Museo Nacional* (1960)

país se convirtió en el segundo productor mundial, después de Brasil, y el primero de cafés suaves. Este producto, que ha sido considerado el motor de la modernización económica colombiana, fue un factor importante en la formación de la riqueza nacional, el desarrollo de la infraestructura de transporte y la expansión de la frontera agrícola⁶⁹.

La importancia del sector exportador en la economía se reflejaba en la disposición de las colecciones pertenecientes al Museo Nacional. Allí se exhibían muestras de los productos de los cultivos comerciales, así como minerales de algunos de los yacimientos más importantes del país. La exhibición de tales productos evocaba no solamente su valor botánico o mineralógico intrínseco, sino también su función económica primordial. La Ley 34 de 1881, por medio de la cual se refundó el Museo, estipulaba al respecto que entre los objetos que debía conservar la institución estaban “las muestras curiosas de vegetales, animales y minerales que puedan dar idea de la riqueza propia del territorio colombiano”⁷⁰. La función de los minerales en el Museo fue explicitada en una circular dirigida el 2 de septiembre de 1881 a los diferentes estados. Allí se solicitaron objetos para el Museo, incluyendo minerales

con mención de la localidad en que han sido recogidos y de las condiciones económicas de esa localidad, a fin de que los extranjeros que visiten nuestro Museo puedan llevar datos que tal vez no sean estériles para la posterior explotación industrial de las riquezas de este suelo.⁷¹

Fidel Pombo explicó en el catálogo impreso en 1889 que las colecciones de historia natural –compuestas por “objetos de los tres reinos de la Naturaleza: Botánica, Geología, Mineralogía, Paleontología y Zoología”⁷²– se dividirían en dos grandes grupos. El primero, de estricto interés científico y destinado para la consulta de estudiantes y particulares, y el segundo, dedicado a la presentación de los “productos naturales del país”, para “hacerlos conocer” y así incentivar la explotación de estas potenciales fuentes de riqueza⁷³. En la circular de 1890, Pombo anunció que, “para el pequeño jardín botánico de aclimatación que se estaba formando anexo al Museo”, se solicitaban

frutos, semillas, pies o pequeñas matas, flores, hojas, vivas o preparadas como cualesquiera otras partes de plantas usadas en la medicina doméstica, la tintorería u otras artes industriales, y todavía poco conocidas en el país, lo mismo que de árboles de maderas empleadas en la construcción.⁷⁴

Para dicho jardín, por ejemplo, en 1891 se compraron a cinco “pequeñas plantas de ‘Quina roja’ a Crisanto Cardoso y ‘dos de subsirrubra’ a Eugenio Aguiar”⁷⁵. Este tipo de iniciativas refleja que en el Museo Nacional la evocación de la utilidad práctica de los minerales y especímenes zoológicos y botánicos no era secundaria frente a su presentación según las taxonomías científicas entonces en boga.

⁶⁹ Santiago Robledo y Naila Flor, “Exportar para civilizar e importar el progreso”, en *El Museo en el Museo. Un lugar entre el XIX y el XX*, ed. Museo Nacional de Colombia (Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia, 2018), 37-39.

⁷⁰ Rafael Núñez, “Ley 34 de 1881 (20 de mayo)”, *Diario Oficial*, n.º 5029, mayo 25, 1881: 9167.

⁷¹ Ricardo Becerra, “Enriquecimiento del Museo Nacional. Circular a los Gobiernos de los Estados”, *Diario Oficial*, n.º 4121, septiembre 6, 1881: 9536.

⁷² Pombo, *Nueva guía ... Segunda parte*, 3.

⁷³ Pombo, *Nueva guía ... Segunda parte*, 3.

⁷⁴ Pombo, “Museo Nacional. Circular”, 712.

⁷⁵ Fidel Pombo, “Museo Nacional. Relación de las adquisiciones y objetos donados al Museo Nacional desde el 1º de julio del presente año hasta la fecha”, *Diario Oficial*, n.º 8599, octubre 27, 1891: 1332.

En 1878 había ingresado al Museo una selección de muestras de algodón procedentes de diferentes regiones de Colombia y una colección de casi quinientos tipos de maderas que previamente se habían exhibido en la Exposición Nacional de 1871⁷⁶. La feria de 1871 se había dedicado a la muestra de productos extraídos de los “bosques de la nación” y de productos agrícolas destinados para los mercados extranjeros⁷⁷. En la sección denominada “Productos vegetales empleados en la medicina y la industria” del catálogo de 1889, ocupaban un lugar destacado cuatro especies de café, así como también lo hacían colecciones de especímenes de diferentes tipos de quinas, plantas de tabaco y árboles de caucho⁷⁸. Entre las muestras de estos productos se encontraba, por ejemplo, el caucho del Casanare remitido al Museo por el secretario de Gobierno de Boyacá en 1886⁷⁹, el café Magarogipe cultivado en Bucaramanga enviado al Museo por Adolfo Harker en 1888⁸⁰ y las de cinco clases de tabaco cultivadas en Girón donadas por Camilo Espinosa en 1890⁸¹. En el catálogo del Museo publicado en 1912 aparece por primera vez la que sea probablemente la única de esta clase de muestras que todavía se conserva en la institución, un fragmento de boj enviado desde el Tolima⁸², el cual fue preservado debido a que en él se grabó el sello del Museo⁸³.

En el catálogo de 1889 también se menciona la donación, acaecida en 1886, de dos colecciones de minerales extraídos de las minas de esmeraldas de Muzo y de aquellas de plata localizadas en Frías y Sabandija en Tolima⁸⁴. En 1886, Plantagenet Moore había donado a la institución una colección compuesta por 195 muestras minerales y otra formada por 200 rocas⁸⁵. A finales de la década de 1880 el Museo también poseía colecciones, entre otras, de muestras minerales de las minas de cobre de Monquirá y de los principales yacimientos de sal del país⁸⁶. En 1888, Fidel Pombo solicitó que se entregaran al Museo dos colecciones que se encontraban depositadas en la Escuela de Bellas Artes: una de 100 muestras de geología agrícola y otra de 100 minerales industriales⁸⁷. Las ferrerías establecidas en Pacho, Cundinamarca, y Amagá, Antioquia, también enviaron al Museo muestras de los minerales de hierro que explotaban, luego de haberse exhibido el conjunto de minerales enviados por la ferrería antioqueña en la exposición nacional de 1881⁸⁸. La ley 52 de 1884 honró a los propietarios de la ferrería de La Pradera (Subachoque, Cundinamarca) por haber producido los primeros rieles fabricados en el país, uno de los cuales debía conservarse en el Museo⁸⁹. Otro conjunto de especímenes minerales exhibido en el Museo había sido mostrado en la exposición que tuvo lugar en Bucaramanga en 1887 y, posteriormente, fue adquirido para el establecimiento⁹⁰.

La más importante de estas muestras fue la Exposición Nacional Agrícola e Industrial que tuvo lugar en 1910, durante las celebraciones del primer centenario de la independencia de Colombia. En dicha ocasión se exhibieron muestras minerales de la mina del Zancudo, colección que en



Fig. 12 American Bank Note Company (1858)
Alegoría del comercio

4.3.1895
Litografía sobre papel
Detalle de Billeto del Banco Nacional,
denominación cinco pesos
Museo Nacional de Colombia, reg.
1669.46
Figura en el Catálogo del Museo
Nacional (1960)



Fig. 13 Autor desconocido
La Salada. Gold Mine. Segovia, Antioquia

15.4.1911
Fotografía
8,2 x 10,6 cm
Museo Nacional de Colombia, ing.
9910
Donada por Santiago Robledo (2017)

⁷⁶ Pombo, *Breve guía...*, 8 y 32.

⁷⁷ Luis Carlos Colón, “La ciudad de la luz: Bogotá y la Exposición Agrícola e industrial de 1910”, en *La ciudad de la luz. Bogotá y la Exposición Agrícola e industrial de 1910* (Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005), 11.

⁷⁸ Pombo, *Nueva guía ... Segunda parte*, 62-66.

⁷⁹ АНМНС, Vol. 0 1886, f. 8.

⁸⁰ Pombo, “Museo Nacional. Recientes adquisiciones”, 58.

⁸¹ АНМНС, Vol. 1 1890, f. 20.

⁸² Ernesto Restrepo Tirado, *Catálogo General del Museo de Bogotá* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1912), 97.

⁸³ Reg. 697.

⁸⁴ Pombo, *Nueva guía ... Segunda parte*, 22-24.

⁸⁵ АНМНС, Vol. 0 1886, f. 16.

⁸⁶ Pombo, *Nueva guía ... Segunda parte*, 31-34.

⁸⁷ АНМНС, Vol. 0 1888, f. 41 y 48.

⁸⁸ Pombo, *Nueva guía ... Segunda parte*, 24 y 31.

⁸⁹ Rafael Núñez, “Ley 52 de 1884 (30 de septiembre)”, *Diario Oficial*, n.º 6217, octubre 2, 1884: 13925.

⁹⁰ Pombo, *Nueva guía ... Segunda parte*, 37.

1911 fue entregada al Museo Nacional⁹¹. La Sociedad del Zancudo fue la empresa colombiana más exitosa durante el siglo XIX. Fundada en 1848, explotó la mina del mismo nombre y otras localizadas en las cercanías de Titiribí en las montañas antioqueñas. La empresa del Zancudo utilizó tecnología moderna, incluyendo la primera fundición a gran escala del país, y llegó a emplear más de mil trescientos trabajadores⁹². Estos minerales, además de un importante conjunto recolectado en diversas minas de oro chocoanas, fueron algunas de las últimas adiciones considerables hechas a las colecciones de historia natural de interés industrial del Museo Nacional de Colombia⁹³. En la llegada de estos objetos al Museo debió influir la iniciativa del Ernesto Restrepo Tirado (1862-1948), director de la institución entre 1910 y 1920, cuya intención de aumentar las colecciones de minerales se tradujo en una circular del ministro de Instrucción Pública fechada el 22 de diciembre de 1910. Allí, este funcionario solicitó minerales para aumentar las colecciones, considerando que “la parte mineralógica es la que más llama la atención de los extranjeros industriales, y nuestro Museo apenas posee escasas colecciones de rocas y minerales traídos del exterior, y poco, muy poco, de lo nacional”⁹⁴. Antes, en 1909, habían llegado 71 muestras minerales del efímero departamento de Ipiales⁹⁵ y, como respuesta a la solicitud de Restrepo, el gobernador del Cauca remitió al Museo una caja con muestras minerales⁹⁶. Dicho interés también justificó la adquisición, realizada en 1913, de una colección de 150 muestras minerales propiedad del general José D. Monsalve⁹⁷. Este esfuerzo de constitución de colecciones de interés industrial finalizaría relativamente pronto. En la década de 1930 casi todos los objetos custodiados en el Museo Nacional de interés científico y económico, incluyendo las colecciones mineralógicas, zoológicas y botánicas, fueron entregadas a la Universidad Nacional.

La industria se olvida en el Museo Nacional

A partir de 1935, el Museo cesó de ser una institución destinada al estudio de las ciencias naturales y a la recolección de colecciones relacionadas con estas temáticas. El decreto 2148 de ese año determinó que dichas piezas se distribuyeran entre diferentes dependencias del Estado, como la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional, el Herbario Nacional del Ministerio de Agricultura y el Laboratorio de Minas y Petróleo del Ministerio de Industrias⁹⁸. Sin embargo, finalmente estas colecciones terminaron depositadas en diferentes instancias de la Universidad Nacional. Desde entonces, el Museo se ha dedicado principalmente a la presentación de la historia y las artes del país (entiéndase *bellas artes*). En 1948 el Museo fue reinaugurado en su sede actual, esto es, en la mole pétreo del antiguo Panóptico de Cundinamarca, edificio construido entre 1874 y la segunda década del siglo XX. Durante la mayor parte de este último siglo, el Museo estuvo distribuido de una manera que inhibía la transformación drástica de sus exhibiciones: el primer piso estaba

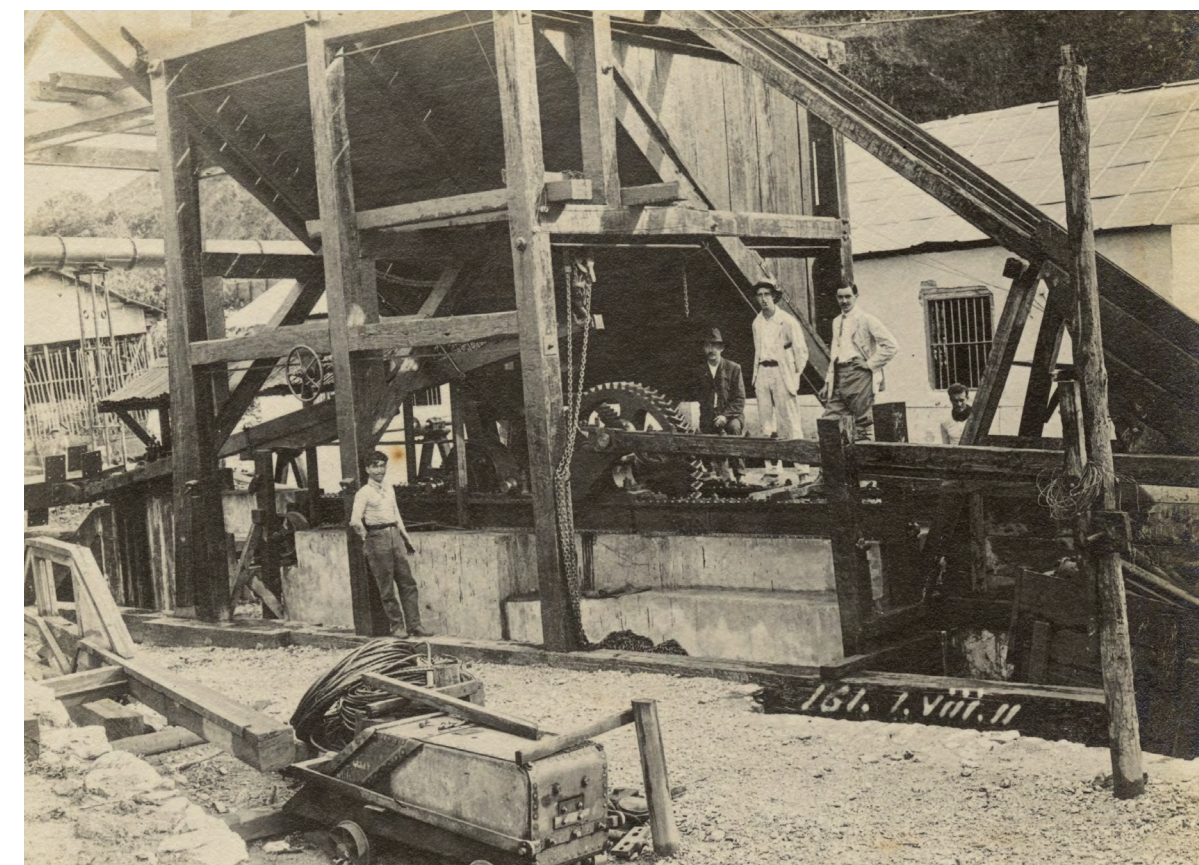


Fig. 14 Autor desconocido

Cornish Pump Gear at Silencio Mine. Columbia S.A.

1.8.1911
Fotografía
8,2 x 10,6 cm
Museo Nacional de Colombia, ing. 9911
Donada por Santiago Robledo (2017)

dedicado a las antigüedades prehispánicas y a los objetos etnográficos, en el segundo se presentaba el relato histórico que enfatizaba los temas relacionados con las guerras de independencia y en el tercero se exponían los objetos de bellas artes.

A finales de la década de 1980 y durante la década de 1990, la artista plástica e investigadora Beatriz González, quien se desempeñaba en aquella época como curadora del Museo, lideró una renovación completa de las exhibiciones del Museo. En las nuevas salas permanentes se presentaba una narración relativamente exhaustiva de la historia de Colombia hasta 1948; sin embargo, la historia expuesta era principalmente aquella de héroes y batallas, que privilegiaba la dimensión política sobre todas las facetas del hecho social. Este “giro histórico” del Museo en

⁹¹ AGN, SAA-II, Ministerio de Instrucción Pública, Colecciones: Informes, Carpeta 1, f. 55r.

⁹² Luis Fernando Molina, “La Empresa Minera del Zancudo (1848-1920)”, en *Empresas y empresarios en la historia de Colombia. Tomo II*, ed. Carlos Dávila (Bogotá: Ediciones Uniandes-Grupo Editorial Norma, 2003), 653.

⁹³ Ernesto Restrepo Tirado, *Catálogo General del Museo de Bogotá. Mineralogía y paleontología* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1918), 43-45.

⁹⁴ Pedro M. Carreño, “Circular”, *Diario Oficial*, n.º 14189 y 14190, diciembre 30, 1910: 638.

⁹⁵ AHMNC, Vol. 2 1909, f. 17.

⁹⁶ AGN, SAA-II, Ministerio de Instrucción Pública, Colecciones: Informes, Carpeta 3, f. 86r.

⁹⁷ AGN, SAA-II, Ministerio de Instrucción Pública, Colecciones: Informes, Carpeta 1, f. 125r.

⁹⁸ Alfonso López, “Decreto Número 2148 de 1935 (diciembre 3) por el cual se dictan algunas disposiciones relacionadas con el Museo Nacional”, *Diario Oficial*, n.º 23069, diciembre 26, 1935: 580.

aparición no se vio muy afectado por la renovación de la disciplina histórica que en el país había iniciado a partir de la década de 1960, cuando los historiadores colombianos adoptaron en su trabajo nuevas aproximaciones teóricas y metodológicas, como aquellas propuestas por la Escuela de los Annales francesa o la tradición de la historiografía marxista británica⁹⁹.

Renovación del Museo, interés renovado por el patrimonio industrial

La industria y la economía en general no ocupaban un lugar significativo en la narrativa histórica del Museo. Sin embargo, siendo justos, debe reconocerse que, aunque en la historiografía colombiana existía un conjunto de textos dedicados a la historia económica de importancia creciente, la *historia empresarial* –campo específico de la disciplina histórica dedicado a la dilucidación de los procesos de formación y desarrollo de las entidades corporativas– no devino un ámbito de investigación activo de la comunidad académica colombiana sino hasta tiempos recientes. Aunque podría considerarse el libro *Industria y protección en Colombia* (1955) de Luis Ospina Vásquez (1905-1977) como un antecedente y, asimismo, recordar algunos trabajos producidos entre las décadas de 1960 y 1980, fue solo desde finales del siglo xx y principios del actual cuando el estudio de estos temas se abordó de manera más sistemática¹⁰⁰. También es importante considerar que hasta tiempos recientes los *museos corporativos*, instituciones definidas por Victor Danilov como “instalaciones corporativas con objetos tangibles y/o exhibiciones, expuestos en un entorno tipo museo, donde se comunica la historia, operaciones y/o intereses de una compañía a sus empleados, invitados, clientes y/o el público en general”¹⁰¹, eran prácticamente desconocidos en Colombia.

Incluso en la actualidad existen muy pocos establecimientos de esta clase en el país. Entre estos podrían mencionarse el “centro de interpretación”, localizado en la sede principal de Bavaria, cervecería fundada en Bogotá en 1889 y que hoy en día hace parte del conglomerado internacional SABMiller. Ecopetrol, compañía nacional de petróleo, administra el Museo Nacional del Petróleo Samuel Schneider Uribe, localizado en Barrancabermeja, Santander. Esta compañía también desarrolló el *Museo de Relatos de Memoria*, exposición itinerante que evocaba cómo el conflicto colombiano ha afectado a los trabajadores de la empresa. En el municipio de Subachoque, Cundinamarca, se localiza el Parque la Ferrería, donde pueden contemplarse las ruinas de la antigua Ferrería de La Pradera. En San José de Suaita, Santander, se ubica el Museo del Algodón y Fábricas de San José de Suaita fundado en 2006. Este museo está dedicado a la historia de la fábrica textil que allí funcionó entre 1907 y 1981, sus trabajadores y el pueblo que emergió en sus alrededores. En sus colecciones figuran máquinas, muestrarios de telas y documentos relacionados con la

historia de la Fábrica de San José de Suaita. Sin demeritar la importancia de estas y otras iniciativas, todavía es muy temprano para referirse a una tradición colombiana de museos corporativos, a la cual pudiera apelar directamente el Museo Nacional en búsqueda de inspiración para proceder a la exhibición de su patrimonio industrial. Sin embargo, se mencionaron los casos de Bavaria, Ecopetrol y San José de Suaita debido a que estas instituciones fueron interlocutores del Museo Nacional en una etapa del proyecto de renovación de sus salas permanentes, proceso de transformación que ha permitido que, después de décadas de abandono, las colecciones industriales del Museo aumentaran y pudieran volver a figurar de manera destacada.

En 2016 se inauguró el segundo de los espacios renovados del Museo Nacional, la sala Tierra como recurso, la cual está consagrada a la representación de las diferentes maneras en que los habitantes del territorio que actualmente ocupa la República de Colombia han explotado y transformado sus recursos naturales. El relato histórico presentado en este espacio abarca una temporalidad extensa, empezando con la llegada de los primeros pobladores hace unos quince mil años y finalizando con las últimas décadas del siglo xx. La narrativa de la exposición se estructura en torno a casos de estudio que evocan las maneras en que los recursos agrícolas, mineros e industriales han sido explotados, transformados y consumidos. En este relato fue imposible obviar la presencia de actores específicos del desarrollo de la industria nacional, debido a que han sido agentes de importancia primordial en estos procesos económicos. Sin embargo, la presentación de estas temáticas en el Museo Nacional de Colombia difiere de su exposición habitual en los espacios museísticos que dependen de instancias corporativas. Al suponerse que el Museo Nacional no sostiene lazos de dependencia, ya sea económica o política, con alguna entidad corporativa del presente o del pasado, esta institución debería poder abordar su historia de manera crítica y reflexiva. A diferencia de los museos corporativos, donde habitualmente deben considerarse factores como la buena imagen de la empresa y sus productos, y donde suelen constituirse relatos apologéticos centrados en los fundadores y sus sucesores en la dirección de la empresa¹⁰².

Una de las principales secciones de la sala está dedicada a la explotación de los recursos mineros. Allí la Sociedad del Zancudo, que estuvo presente en las colecciones del Museo Nacional a finales del siglo xix mediante muestras de sus minerales, ocupa un lugar destacado al servir como ejemplo paradigmático del funcionamiento de una empresa minera del periodo. Han transcurrido más de cien años desde el apogeo del Zancudo, sociedad disuelta en 1948, debido a lo cual la recolección de objetos referentes a su historia fue un reto para la Curaduría de Historia. Considerando que el Museo Nacional posee tanto capacidades financieras como espacios de

⁹⁹ Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta. Una revolución en la cultura* (Bogotá: Debate, 2016), 259-280.

¹⁰⁰ Un hito en este proceso fue la publicación de los dos volúmenes de la obra *Empresas y empresarios en la historia de Colombia* (Bogotá: Ediciones Uniandes y Grupo Editorial Norma, 2003) editada por Carlos Dávila Ladrón de Guevara.

¹⁰¹ Cit. en Nick Nissley y Andrea Casey, “The Politics of the Exhibition: Viewing Corporate Museums Through the Paradigmatic Lens of Organizational Memory”, *British Journal of Management* 13, n.º 52 (2002): 535.

¹⁰² Isabelle Cousserand, “Musées d’entreprise: un genre composite”, *Communication et organisation* 1, n.º 35 (2009): 210-211.



Fig. 15 Samuel Monsalve Parra (1989)
Sala Tierra como recurso

2017
Fotografía digital
Museo Nacional de Colombia



Fig. 16 Imprenta de Jules Weill
**Acción n.º 11.116 de la
Compañía Unida del Zancudo**

1.6.1935
Impreso y manuscrito
27 x 27,5 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 7948
Adquirida por el Ministerio de Cultura
(17.2.2016)



almacenamiento limitados, el equipo curatorial decidió representar dicha empresa mediante un objeto –un certificado accionario¹⁰³– y un dispositivo digital. En este último se exponen fotografías tomadas a finales del siglo XIX, las cuales se acompañan de explicaciones simples que ilustran la vida de los trabajadores y la manera en que se operaban las minas. Otro dispositivo digital, que versa sobre las minas contemporáneas al Zancudo de Supía y Marmato (Caldas), presenta la explicación de la tecnología utilizada para su explotación, con animaciones que permiten que el público comprenda el funcionamiento de la maquinaria.

Al discutir sobre la historia del grupo empresarial Bertlesmann, una de las mayores compañías de medios de comunicación en el mundo, Booth y sus colaboradores plantearon que “muchas compañías, especialmente aquellas con existencias prolongadas, probablemente tengan un lado oscuro en su historia que preferirían desconocer u olvidar”¹⁰⁴. Por ejemplo, esto es particularmente evidente en el caso de la United Fruit Company, empresa estadounidense dedicada a la exportación de bananos que desarrolló un enclave económico en el Caribe Colombiano durante las primeras décadas del siglo XX. El Museo Nacional pudo adquirir un conjunto de fotografías tomadas por uno de sus empleados, Gerard Mall-Tearé, imágenes que ilustran las condiciones laborales y de habitación de los empleados extranjeros de la compañía¹⁰⁵. Dichas fotografías fueron tomadas hacia 1928, año durante el cual una manifestación de los trabajadores locales fue violentamente suprimida por el ejército colombiano, que actuaba a favor de los intereses norteamericanos, acontecimiento que la posteridad ha denominado la Masacre de las Bananeras. La historia de las compañías involucradas en la explotación del petróleo en ese mismo periodo, en su mayor parte extranjeras, se aborda

Fig. 17 Curaduría de Historia del Museo Nacional de Colombia / Felipe Dothée – producción audiovisual
Cuadro de la animación Marmato y Libano, nuevos proyectos para antiguas minas, Sala Tierra como recurso

2016
Video
Museo Nacional de Colombia

¹⁰³ Reg. 7948.

¹⁰⁴ Charles Booth y otros, “Accounting for the dark side of corporate history: Organizational culture perspectives and the Bertelsmann case”, *Critical Perspectives on Accounting* 18, n.º 6 (2007): 640.

¹⁰⁵ Regs. 7951 8171



Fig. 18 Gérard Mall-Teare
Hojas de un álbum que perteneció a Gérard Mall-Teare con ocho fotografías de la zona bananera del Magdalena

1928
Copias en gelatina
Museo Nacional de Colombia, reg. 8171
Donada por María Paola Rodríguez Prada (25.9.2019)

también en la sala mediante imágenes y con otro dispositivo digital. Este tema sirvió de excusa para narrar las primeras etapas del movimiento sindical colombiano. En la presentación de los actores corporativos en esta exhibición, el equipo curatorial del Museo decidió no solamente enfatizar sus éxitos empresariales y financieros. Considerando los conflictos y tensiones propios de la construcción histórica de las sociedades, se buscó evidenciar las condiciones laborales de sus empleados, sus luchas y los efectos en el medio ambiente de la actividad de estas industrias.

La sección de la sala Tierra como recurso dedicada al nacimiento de la industria moderna en Colombia, coincidentemente, retoma y continúa en cierta manera el relato enunciado por las colecciones de interés industrial conservadas por el Museo Nacional a finales del siglo XIX. Mencionamos previamente que entonces el Museo poseía varias muestras de los cultivos comerciales como tabaco, quina y café. También se aludió que este último producto fue crucial para la modernización económica del país, proceso que incluyó la acumulación de los capitales necesarios para el establecimiento de las primeras fábricas colombianas relativamente exitosas. Aquellas surgieron en las últimas décadas del siglo XIX y fueron, generalmente, “industria ligera” dedicada a la elaboración de artículos de consumo comparativamente simples. En esta nueva sala del Museo se decidió evocar casos relacionados con procesos de manufactura con antecedentes profundos, hasta tiempos prehispánicos, pero que fueron renovados mediante la adopción de dinámicas de producción fabril en el alba del siglo XX. Los casos escogidos fueron la manufactura de loza, bebidas fermentadas, chocolates y textiles. Además, estas temáticas se anuncian al público mediante una sección dedicada a la importancia de las nociones de *progreso* y *civilización* en su calidad de catalizadores para la modernización económica incipiente en Colombia a finales del siglo XIX y principios del XX.

Para esta sección de la nueva sala, el Museo pudo realizar algunas adquisiciones de piezas. Entre los objetos comprados pueden enumerarse algunos relacionados con las fábricas de chocolates Chaves y Equitativa –un reloj¹⁰⁶, un rallador¹⁰⁷ y dos planchas de cobre para imprimir avisos publicitarios¹⁰⁸–, varias fotografías de la cervecería Bavaria y sus negocios asociados tomadas durante las décadas de 1890 y 1900¹⁰⁹, un grupo de bandejas y portavasos publicitarios elaborados hacia 1950¹¹⁰, certificados accionarios¹¹¹ y un envoltorio de chocolate¹¹². La industria textil está representada por objetos pertenecientes a la fábrica de Suaita –cuyo museo generosamente prestó imágenes y muestrarios de telas– y Samacá, activa de 1889 a 1964, cuyos dueños actuales donaron una de las hiladoras antiguamente utilizadas en la fábrica¹¹³. El Museo Nacional también recibió en préstamo los fragmentos de un telar industrial que conserva el Museo de Antioquia, región que a principios del siglo XX era el núcleo de la

- ¹⁰⁶ Reg. 7944.
- ¹⁰⁷ Reg. 7936.
- ¹⁰⁸ Regs. 7942 y 7943.
- ¹⁰⁹ Reg. 7941.
- ¹¹⁰ Regs. 7937, 7938, 7939 y 7940.
- ¹¹¹ Regs. 7949 y 7971.
- ¹¹² Reg. 7950.
- ¹¹³ Reg. 8121.



Fig. 19 Samuel Monsalve Parra (1989)
Sala Tierra como recurso. Sección sobre la industria

2017
Fotografías digitales
Museo Nacional de Colombia



Fig. 20 Fotografía Inglesa. H. L. Duperly e Hijo
Tivoli

1893
Copias en albúmina
30,6 x 25,6 cm
Museo Nacional de Colombia, reg.
7941.007
Adquirida por el Ministerio de Cultura
(22.12.2015)

industria textil colombiana. Sin embargo, no todos los objetos expuestos en esta sección de la sala dedicada a la industria fueron nuevas adquisiciones. Algunos, como las piezas elaboradas por la Fábrica de loza La Bogotana o las medallas otorgadas en el siglo XIX durante las exposiciones nacionales, han pertenecido a las colecciones del Museo Nacional desde hace mucho tiempo. Dichos objetos, largamente invisibilizados, adquirieron nueva relevancia al insertarse en un relato que tratara de dar cuenta de algunos aspectos de la historia de la transformación manufacturera y fabril de los recursos naturales del territorio.

Algunos actores del desarrollo industrial colombiano del siglo XIX y principios del siglo XX fueron incorporados a la narración histórica expuesta en el Museo Nacional de Colombia. Sin embargo, procesos más tardíos, como la emergencia de nuevas industrias ligeras y medianas en el periodo transcurrido entre las décadas de 1930 y 1960, solo son evocados en la sala nueva por medio de un dispositivo digital. Allí, por medio de una

selección de fotografías, se buscó evocar los procesos de industrialización de diferentes regiones de Colombia. No obstante, la mayor parte de los sujetos y entidades partícipes del desarrollo industrial del país en la segunda mitad del siglo xx todavía carecen de un lugar adecuado en el relato histórico presentado por el Museo, hecho que evidencia cómo aún hay bastante trabajo por hacer. En la nueva sala Ser territorio, inaugurada a principios de 2019, se mencionan cuestiones relativas a la explotación del café en el occidente de Colombia y a la producción azucarera en el Valle del Cauca, lo cual es un avance significativo en términos de la historia cultural de la transformación territorial. Para complementar el relato de dicha sala, actualmente se está gestionando la donación al Museo de dos máquinas utilizadas en la década de 1960 en el Ingenio Riopaila.

Conclusión

Ciertamente, el Museo Nacional de Colombia no es un museo industrial y mucho menos un museo corporativo. No obstante, desde los primeros tiempos de la institución algunas manifestaciones de lo que hoy podría considerarse patrimonio industrial han ingresado a sus colecciones. Hemos visto cómo en el siglo xix esto fue resultado de una de las funciones del Museo en cuanto que escaparate, en este caso, permanente del progreso nacional, servicio similar al que por entonces prestaban las exposiciones de artes e industrias. Actualmente, el Museo no funciona de esa manera. Puede que todavía sirva como un espacio de exposición de un relato particular de la historia de la nación, pero ya no es una plataforma para la exposición de sus recursos naturales y potencialidades industriales en calidad de posibles fuentes de riqueza. En cierta medida, podría afirmarse que en este ámbito la mirada del Museo se dirige en la actualidad más hacia el pasado y el presente que hacia un futuro hipotético, debido a que, respecto a los agentes de los procesos industriales y los actores corporativos evocados por medio de objetos e imágenes en la exhibición, no se enfatiza en lo que podrían lograr sino en aquello que de hecho hicieron.

En consideración de las limitaciones de espacio y de presupuesto que determinan las posibilidades de ejecución de un proyecto como la renovación de los guiones del Museo, sería imposible abordar con la profundidad necesaria todos los asuntos relevantes para la dilucidación del desarrollo de la historia de Colombia. Sin embargo, la inclusión de temáticas relativas a la historia económica y social es de vital importancia para la superación de los relatos dependientes de la concepción heroica y belicista de la historia. El actual tratamiento del patrimonio y la historia industrial en los relatos presentados en los nuevos espacios del Museo Nacional responde más a la incorporación de las corrientes actuales, y no tan actuales, de la historiografía colombiana, en lugar de a un diálogo sostenido con museos industriales y corporativos. Considero que el recuento realizado del devenir de las colecciones industriales en el Museo

Nacional de Colombia evidencia la importancia de este tipo de acervos en espacios museísticos distintos a los museos corporativos. La inclusión de esta clase de temáticas sociales y económicas permite incluir en los relatos presentados por el Museo Nacional de actores tradicionalmente silenciados en sus narraciones, lo cual concuerda con el espíritu de su proyecto de renovación. Presentemente, el Museo aspira a constituir relatos multidimensionales que reconozcan la existencia de la pluralidad de experiencias históricas propias de una sociedad tan diversa como la colombiana.

Fuentes

Fuentes de archivo

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHMNC)

Archivo General de la Nación (AGN)

Fuentes primarias impresas

Ángel, Manuel, Carlos Martínez, Carlos Michelsen, Epifanio Garay, Casiano Salcedo y Benjamín Uribe. "Reglamento de la Exposición Nacional de 1899". *Diario Oficial*, n.º 10985, junio 5, 1899: 544.

Anónimo. *20 de julio: fiestas nacionales*. Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1849.

Becerra, Ricardo. "Enriquecimiento del Museo Nacional. Circular a los Gobiernos de los Estados". *Diario Oficial*, n.º 4121, septiembre 6, 1881: 9536.

Camacho, Salvador. *Escritos varios de Salvador Camacho Roldán. Negocios eclesiásticos, mejoras materiales, variedades*. Bogotá: Librería Colombiana, 1893.

Carnegie-Williams, Rosa. *Un año en los Andes o aventuras de una lady en Bogotá*. Bogotá: Academia de Historia de Bogotá, 1990.

Carreño, Pedro M. "Circular". *Diario Oficial*, n.º 14189 y 14190, diciembre 30, 1910: 638.

Espinosa, Rafael. *Apéndice a la Nueva guía descriptiva del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1907.

López Pumarejo, Alfonso. "Decreto Número 2148 de 1935 (diciembre 3) por el cual se dictan algunas disposiciones relacionadas con el Museo Nacional". *Diario Oficial*, n.º 23069, diciembre 26, 1935: 580.

- Molina,** Pedro A. "Proyecto de ley que fomenta los inventos nacionales". *Diario Oficial*, n.º 8216, octubre 21, 1890: 1045-1046.
- Núñez,** Rafael. "Decreto número 783 de 1880 (7 de setiembre) sobre Espocision nacional". *Diario Oficial*, n.º 4807, septiembre 13, 1880: 8275.
- Núñez,** Rafael. "Ley 34 de 1881 (20 de mayo)". *Diario Oficial*, n.º 5029, mayo 25, 1881: 9167.
- Núñez,** Rafael. "Ley 52 de 1884 (30 de septiembre)". *Diario Oficial*, n.º 6217, octubre 2, 1884: 13925.
- Pombo,** Fidel. *Breve guía del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta de Colunje y Vallarino, 1881.
- Pombo,** Fidel. "Museo Nacional". *Diario Oficial*, n.º 6517, noviembre 17, 1885: 15128.
- Pombo,** Fidel. *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1886.
- Pombo,** Fidel. "Museo Nacional. Donaciones". *Diario Oficial*, n.º 7486, agosto 15, 1888: 890.
- Pombo,** Fidel. *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá. Segunda parte*. Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1889.
- Pombo,** Fidel. "Museo Nacional. Recientes adquisiciones". *Diario Oficial*, n.º 7666-7667, enero 13, 1889: 58.
- Pombo,** Fidel. "Museo Nacional. Circular". *Diario Oficial*, n.º 8132, julio 23, 1890: 712.
- Pombo,** Fidel. "Relación de las adquisiciones y objetos donados al Museo Nacional, del 12 de febrero de 1891 hasta la fecha". *Diario Oficial*, n.º 8479, junio 29, 1891: 783.
- Pombo,** Fidel. "Museo Nacional. Relación de las adquisiciones y objetos donados al Museo Nacional desde el 1º de julio del presente año hasta la fecha". *Diario Oficial*, n.º 8599, octubre 27, 1891: 1332.
- Pombo,** Fidel. y Rafael Laverde. "Contrato". *Diario Oficial*, n.º 8104-8105, junio 22, 1890: 602.
- Restrepo Tirado,** Ernesto. *Catálogo General del Museo de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1912.
- Restrepo Tirado,** Ernesto. *Catálogo General del Museo de Bogotá. Mineralogía y paleontología*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1918.

- Roldán,** Antonio. "Resolución número 59. Ministerio de Gobierno – Bogotá, Septiembre 23 de 1891". *Diario Oficial*, n.º 8573, octubre 1, 1891: 1209.
- Steuart,** John. *Bogotá in 1836-37. Being a narrative of an expedition to the capital of New-Granada, and a residence there of eleven months*. Nueva York: Harper & Brothers, 1838.
- Tavera,** Gonzalo A. "Circular relativa al Museo Nacional". *Diario Oficial*, n.º 4511, septiembre 15, 1879: 7091.

Bibliografía

- Booth,** Charles, Peter Clark, Agnes Delahaye, Stephen Procter y Michael Rowlinson. "Accounting for the dark side of corporate history: Organizational culture perspectives and the Bertelsmann case". *Critical Perspectives on Accounting* 18, n.º 6 (2007): 625-644.
- Colón,** Luis Carlos. "La ciudad de la luz: Bogotá y la Exposición Agrícola e industrial de 1910". En *La ciudad de la luz. Bogotá y la Exposición Agrícola e industrial de 1910*, 8-39. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005.
- Cousserand,** Isabelle. "Musées d'entreprise: un genre composite". *Communication et organisation* 1, n.º 35 (2009) : 192-213.
- Gasnier,** Marina. "De la responsabilité scientifique du legs industriel". En *Patrimoine et communautés savantes*. Editado por Soraya Bodia, Anne Rasmussen y Sébastien Soubiran, 97-112. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Hachez-Leroy,** Florence. "Un défi d'avenir: le patrimoine industriel". *Entreprises et Histoire* 2, n.º 87 (2017): 5-13.
- Lamo,** Carolina y Monika Therrien. "Loza fina para Bogotá: una fábrica de loza del siglo XIX". *Revista de antropología y arqueología* 13, (2001): 199-228.
- Martínez,** Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.
- Martínez Garnica,** Armando. *Historia de la Primera República de Colombia, 1819-1831*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2019.
- Melo,** Jorge Orlando. "La evolución económica de Colombia, 1830-1900". En *Nueva Historia de Colombia. Tomo 2: Era Republicana*. Editado por Álvaro Tirado Mejía, 65-100. Bogotá: Planeta, 1989.

Molina, Luis Fernando. "La Empresa Minera del Zancudo (1848-1920)". En *Empresas y empresarios en la historia de Colombia. Tomo II*. Editado por Carlos Dávila, 635-676. Bogotá: Ediciones Uniandes-Grupo Editorial Norma, 2003.

Nissley, Nick y Andrea Casey. "The Politics of the Exhibition: Viewing Corporate Museums Through the Paradigmatic Lens of Organizational Memory". *British Journal of Management* 13, n.º S2 (2002): S35-S45.

Robledo, Santiago. "A la gloria de los libertadores de Colombia y como homenaje al cultivo de las ciencias: el Museo Nacional de Colombia, 1865-1935". En *Guion científico de la Sala 1: La historia del Museo y el Museo en la historia*, documento de trabajo. Editado por la Curaduría de Historia del Museo Nacional. Bogotá: Museo Nacional, 2019.

Robledo, Santiago y Naila Flor. "Exportar para civilizar e importar el progreso". En *El Museo en el Museo. Un lugar entre el XIX y el XX*. Editado por el Museo Nacional de Colombia, 36-45. Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia, 2018.

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

Rodríguez, María Paola. "Colecciones y saberes: construcción patrimonial del Museo Nacional de Colombia y de la Escuela de Minas (1823-1830)". *Apuntes* 30, n.º 2 (2017): 1-22.

Sánchez, Libardo. "El museo durante la dirección de Joaquín Acosta (1832-1840): el final del museo de ciencias". En *Guion científico de la Sala 1: La historia del Museo y el Museo en la historia*, documento de trabajo. Editado por la Curaduría de Historia del Museo Nacional. Bogotá: Museo Nacional, 2019.

Sánchez, Libardo. "El Museo bajo la dirección de bibliotecarios: un Museo de honores patrios, curiosidades e industriosidad nacional (1840-1866)". En *Guion científico de la Sala 1: La historia del Museo y el Museo en la historia*, documento de trabajo. Editado por la Curaduría de Historia del Museo Nacional. Bogotá: Museo Nacional, 2019.

Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1923-1994. Tomo I cronología*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995.

Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo II: historia de las sedes*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995.

Tirado Mejía, Álvaro. *Los años sesenta. Una revolución en la cultura*. Bogotá: Debate, 2016.





Una fábrica de imágenes: el Museo de Reproducciones Plásticas de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Colombia

Abel Fernando Martínez Martín¹
Alejandro Burgos Bernal²
Andrés Ricardo Otálora Cascante³

Resumen

Este artículo analiza desde una perspectiva histórica y museológica la construcción de una fábrica de imágenes patológicas: el Museo de Reproducciones Plásticas creado por la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional en los años treinta del siglo pasado, el cual estaba destinado a la enseñanza clínica de los estudiantes en el Hospital San Juan de Dios de Bogotá. La mayoría de las ceras, obtenidas directamente de los pacientes en La Hortúa, fueron realizadas por el artista Lisandro Moreno Parra, quien luego creó su propio museo de cera ambulante. El origen de la colección de ceras está relacionado con la hegemonía de la medicina francesa en Colombia en la primera mitad del siglo xx y fue usada para la enseñanza en la Clínica Dermatológica y Sifilográfica del hospital, a cargo de los dermatólogos formados en París José Ignacio Uribe y Manuel José Silva. Por otro lado, en los años cincuenta, la fotografía a color reemplazó la ceroplástica, lo que coincidió con el avance de la medicina norteamericana en nuestro país. En los años noventa, el Museo de Reproducciones Plásticas pasó a ser parte del Centro de Historia de la Facultad de Medicina y, actualmente, es custodiado en el acervo de colecciones universitarias de la Universidad Nacional ubicado en el centro histórico de Bogotá.

Palabras clave: museología, museo médico, ceroplástica, colección universitaria, Hospital San Juan de Dios, Bogotá.

- 1** Doctor en Historia. Decano y profesor asociado Escuela de Medicina Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- 2** Magister en Curaduría de Exposiciones de Arte Contemporáneo de la Università Degli Studi di Roma. Jefe de la División de Museos Sede Bogotá Universidad Nacional de Colombia
- 3** Doctor en Historia Universidad Nacional de Colombia.

Introducción

Dentro del acervo de colecciones universitarias de la Universidad Nacional de Colombia, una de las que llama la atención es el Museo de Reproducciones Plásticas, desarrollado con fines pedagógicos, entre los años treinta y cuarenta del siglo xx, para la enseñanza de distintas lesiones en el pabellón de cirugía plástica y quemados del Hospital San Juan de Dios de Bogotá (HSJD), y cuyo cuidado estaba asignado al jefe de la Clínica Dermatológica y Sifilográfica⁴. Esta “fábrica de imágenes”, usada para la formación clínica de los estudiantes de la Facultad de Medicina en el HSJD, combina una antigua técnica de modelado en cera, propia de la enseñanza médica de la escuela francesa, con la necesidad de representar las patologías cutáneas visibles de los pacientes que asistían al hospital de La Hortúa, institución de beneficencia y asistencia social.

Las piezas obtenidas sobre la piel de pacientes del hospital, atendidos en el pabellón de cirugía plástica y quemados, representan patologías predominantes en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo xx. Estas ceras fueron importantes herramientas pedagógicas en un mundo muy escaso en imágenes y carente de representaciones de nuestras patologías particulares.

La historia de esta inusual colección resulta fascinante, desde que fue rescatada de uno de los pabellones en el Hospital San Juan de Dios, que entre 1926 y 2001⁵ acogió la formación de profesionales de la salud de la Universidad Nacional de Colombia, y luego trasladada a la Ciudad Universitaria para ser parte de las colecciones del Centro de Historia de la Medicina Andrés Soriano Lleras de la Facultad de Medicina.

Actualmente, el Museo de Reproducciones Plásticas hace parte de los fondos de colecciones de la Universidad Nacional y es custodiado en el claustro del colegio agustino de San Nicolás de Mira, ubicado en el centro histórico de Bogotá. Las piezas están acompañadas de un empastado con fotocopias de recortes periodísticos que reseñan la vida del “artista de las ceras” y el museo itinerante que desarrollaba en paralelo; cabe señalar que estos documentos aportan nuevos datos para contextualizar la colección. Así mismo, la revista de la Facultad de Medicina y los anuarios de la Universidad Nacional con sus informes oficiales permiten reconstruir la curiosa historia de esta colección pedagógica, aparecida en un momento de cambio de paradigma en la enseñanza de la medicina y de transformación del modelo de atención hospitalaria en Bogotá. Las fuentes secundarias sobre historia de la medicina e historia institucional de la Universidad Nacional permiten contrastar la información y enriquecer el estudio sobre el origen del Museo de Reproducciones Plásticas.

⁴ Según la RAE, la dermatología es una rama de la medicina que trata de las enfermedades de la piel, mientras que la sifilografía es una parte de la medicina que trata de las diversas manifestaciones de la sífilis.

⁵ El cierre del complejo hospitalario en el 2001 fue un duro momento no solo para la atención de pacientes, sino para la formación de médicos en la Universidad Nacional. Juan Carlos Eslava, William Manuel Vega Vargas y Mario Esteban Hernández Álvarez, *Facultad de Medicina: su historia. Tomo I* (Bogotá: Centro Editorial Facultad de Medicina, Universidad Nacional de Colombia, 2017), 266.

El presente artículo propone una reflexión a partir, por un lado, de la historia de dicho museo y, por otro, de la pregunta museológica principal que subyace bajo su concepción: no se trata, por tanto, de un análisis sistemático o de un inventario exhaustivo de la colección. En primer lugar, se hace un recorrido histórico por el surgimiento y la evolución de la ceroplástica en el Renacimiento y la constitución de los primeros gabinetes de curiosidades, transformados posteriormente en museos anatómicos. Luego, en el contexto local de la enseñanza de la medicina en la Universidad Nacional, se observa la aparición de la colección en la Clínica Dermatológica bajo el influjo de la medicina francesa, lo cual constituye un síntoma del cambio que se operaba en la antigua institución hospitalaria bogotana de caridad y beneficencia. Posteriormente, se hace un recorrido por la vida de su realizador, Lisandro Moreno Parra, y por la labor de difusión de la ceroplástica entre el público general, a través de su museo itinerante. Así mismo, se estudian los profesores de la Clínica Dermatológica que intervinieron en la creación de la colección pedagógica, para pasar a un ejemplo de cómo se usaban las ceras en el contexto de los reportes de caso en revistas médicas colombianas. El artículo finaliza con una reflexión de carácter museológico de esta curiosa alianza entre la medicina, la museología y la pedagogía.

De fórmulas secretas y museos de cera

A mediados del siglo xix se empiezan a usar en la enseñanza de la dermatología moldes obtenidos del cuerpo del enfermo o del cadáver, que suplían la carencia de medios audiovisuales para reproducir las patologías que debían estudiarse, ya que la fotografía del momento no alcanzaba la calidad representativa que, en cambio, lograron las ceras como “imagen científica”. Es de destacar que las figuras de cera se empleaban en la antigüedad en forma de exvoto que representaba, a pequeña escala, órganos o partes del cuerpo.

Esta relación entre algunas maneras de la reproducción visual y la medicina –en suma, entre el arte y la medicina– tiene su origen en el Renacimiento, a partir de la aprobación, por parte de la Iglesia, de las autopsias de los cadáveres luego de siglos de prohibición; este hecho estimuló la enseñanza de la anatomía en las universidades. La anatomía moderna, el dibujo y la pintura anatómica tienen, así, un origen común. Miguel Ángel Buonarroti y Andrea Vesalio mueren en el mismo año, 1564, y Leonardo Da Vinci fue pionero en las técnicas de inyección de cera para preservar los cadáveres. El Renacimiento construye una concepción moderna del espacio y del cuerpo humano, y más que el texto, la imagen –síntesis de muchas observaciones– es la reveladora de la nueva realidad anatómica. La imagen construida se constituye, finalmente, en el sustituto didáctico del objeto.

La ceroplástica floreció en el Renacimiento italiano para consolidarse definitivamente en las últimas décadas del siglo xvii y durante el ilustrado xviii, cuando se realizaron cientos de piezas anatómicas de cera coloreada con destino a los gabinetes de curiosidades, las facultades de medicina y los museos, como el Real Museo de Física e Historia Natural de Florencia, conocido por su observatorio astronómico como La Specola. Este museo, creado en 1775, fue un referente mundial en ceras anatómicas que estuvo abierto al público desde su inauguración⁶.

En un primer momento, el uso de las ceras anatómicas fue privado; los museos anatómicos de las facultades de medicina se desarrollaron a finales del siglo xviii –gabinetes– y durante el xix, para la enseñanza de la anatomía humana normal y patológica, y sus colecciones de ceras anatómicas incluían restos humanos y vaciados en distintos materiales⁷. La innovación de los teatros anatómicos, que se convirtieron en museos, fue un paso en la enseñanza dirigida a un público más amplio⁸. El museo europeo, sostiene Carlos Rincón, fue en el siglo xviii “la tecnología epistemológica de la Ilustración, un sistema representacional concebido para conseguir transcribir toda experiencia y expresión humana con un lenguaje común”⁹.

Las ceras, en francés *moulages* (moldes), tuvieron su máximo esplendor en París a finales del siglo xix y principios del xx, en la etapa anatomoclínica, denominada por otros pensadores como anatomopatológica, en la historia de las mentalidades de la medicina moderna. Joseph Towne (1806-1879) fue un importante realizador de ceras del xix, quien, además de elaborar ceras anatómicas, creó ceras dermatológicas de las que se conservan 350 en el Guy’s Hospital de Londres¹⁰.

En el primer Congreso Internacional de Dermatología y Sifilografía, celebrado en París en 1889, se consagró la dermatología como una especialidad médica. La sede fue la sala de exposición de las ceras del Hospital de Saint Louis; el acto inauguró el museo del hospital, lo cual causó admiración en los asistentes, que regresaron a sus países para crear museos similares¹¹. En pocos años, los centros dermatológicos de Austria, Alemania y Suiza tenían colecciones. En España, el Museo Olavide fue fundado por José Eugenio Olavide a mediados del siglo xix. 90 de sus figuras fueron a París en 1889 al Congreso Internacional de Dermatología¹². Así mismo, varias décadas después, en los hospitales lisboenses Do Desterro y San Antonio dos Capuchos, se recuperaron 260 ceras elaboradas entre 1935 y 1945 por médicos y artistas judíos que huían de los nazis

Cabe señalar que el Museo Olavide de la Universidad Complutense de Madrid posee 450 ceras. En Barcelona, el Museo de Historia de la Medicina de Cataluña posee una colección de 30 ceras que pertenecieron al Hospital Clínico y al Hospital de Santa Creu y Sant Pau y, luego, a la

Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona. Las figuras de cera fueron exportadas a países como México en el siglo xix, mientras que, en los países suramericanos, artistas locales crearon ceras¹³, como es el caso de Argentina, Brasil, Bolivia, Uruguay y Colombia¹⁴.

Así mismo, la fórmula de la cera varía según el país, la época y el artista. La mezcla que definía la calidad del trabajo era una fórmula secreta. Towne laboraba en un taller del que solo él poseía llave, para que nadie pudiera ver su trabajo. Un tratado francés de 1820 registra la proporción de cera, manteca y trementina y el uso de lacas y colorantes¹⁵. En 1891, Enrique Zofío, el artista español de la ceroplástica, empleaba cera blanca, trementina de Venecia, esperma de ballena, cola de pescado, barnices, pelos y ojos de vidrio.

El declive de estas colecciones dermatológicas se documenta a partir de 1950, “cuando la fotografía se implantó de forma avasalladora como forma de representación gráfica [en la enseñanza de la dermatología]”¹⁶, aunque por décadas convivieron las dos técnicas, hasta que la calidad de la fotografía superó en color y resolución la representación de la realidad patológica. Eslava reporta que, en el HSPD, el proceso de reproducción en cera se daba a partir de la obtención del molde en yeso de la lesión del paciente con aplicación de antisépticos, luego se pintaba el primer molde de yeso con parafina y azafrán para darle su color característico, al final de lo cual se colocaba la imagen de cera en una tablilla con el nombre de la lesión y el membrete de la facultad¹⁷.

El 29 y 30 de junio de 2017, se celebró en la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid, con el auspicio de la Facultad de Bellas Artes, el Congreso Internacional de Ceroplástica, precisamente cuatro décadas después de los congresos que volvieron a abordar el tema en la segunda mitad del siglo xx, como el celebrado en Florencia en 1975 y luego en Londres en 1978¹⁸.

La Facultad de Medicina y el Museo de Reproducciones Plásticas

Los años treinta y cuarenta del siglo xx coincidieron con la apertura de distintos centros hospitalarios privados en Bogotá. Varios profesionales se habían formado en Europa y volvían al país. De acuerdo con Abel, “aunque el marco de la educación científica era frágil y el de la investigación científica muy limitado o inexistente, era irreversible la tendencia a la expansión de la capacidad médica”¹⁹. En efecto, la pequeña red de profesionales asociados por sus estudios compartía intereses comunes y una gran influencia en los asuntos públicos, en un marco de progresiva especialización de la medicina en el ámbito internacional, debido a

⁶ Alicia Sánchez, Nerea del Moral y Roberta Ballestrero, “Anatomía femenina en cera: ciencia, arte y espectáculo en el siglo xviii”, *Revista Laboratorio de Arte* 25 (2013): 607; Georges Didi-Huberman, Marta Poggesi y Monika von Düring, *Encyclopaedia Anatomica. Colección de figuras anatómicas de cera del Museo de la Specola, Florencia* (Colonia: Taschen, 2014), 28.

⁷ Ángel Sánchez, “‘Con su piel natural’. La exhibición museológica de cuerpos y restos humanos preservados”, *Asclepio* 71 (2019): 277.

⁸ Claudia Arufe Motos, “Propuesta de intervención sobre una obra dermatológica de cera del Museo de Historia de la Medicina de Cataluña. Facultat de Belles Artes de Sant Carles” (Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universidad Politécnica de Valencia, 2018), 6.

⁹ Carlos Rincón, *Avatares de la memoria cultural en Colombia* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015), 82.

¹⁰ Felipe Heras Mendaza, “Figuras e historias clínicas del Museo Olavide: estudio dermatológico” (Tesis Doctoral en Medicina, Universidad Autónoma de Madrid, 2010), 18.

¹¹ Luis Conde-Salazar y Felipe Heras, “El Museo Olavide de figuras de cera de la dermatología española. Una reliquia del pasado y un ejemplo para el futuro”, *Revista Medicina Cutánea Ibero-Latino-Americana* 41 (2013): 193.

¹² Conde-Salazar y Heras, “El Museo Olavide...”, 193.

¹³ Sobre la relación entre el arte y la medicina, es necesario aclarar que el carácter “artístico” de las piezas ceroplásticas se refiere a la pericia en la antigua técnica de realización de estas para dar un efecto de realidad o verosimilitud a las ceras que permitiera observar lo normal y lo patológico al ojo clínico.

¹⁴ Conde-Salazar y Heras, “El Museo Olavide...”, 193.

¹⁵ Heras, “Figuras...”, 21.

¹⁶ Heras, “Figuras...”, 15.

¹⁷ Juan Carlos Eslava, “El Museo de Historia de la Medicina Andrés Soriano Lleras”, en *Colección del Sesquicentenario. T VI: Patrimonio de la Nación*, Estela Restrepo Zea y otros (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2017), 276.

¹⁸ Arufe, “Propuesta de intervención...”, 2.

¹⁹ Christopher Abel, *Ensayos de Historia de la Salud en Colombia 1920-1990* (Bogotá: IEPRI-CEREC, 1996), 44, 81.

20 Cit. en Eslava, Vega Vargas y Hernández, *Facultad de Medicina...*, 168.

21 Eslava, Vega Vargas y Hernández, *Facultad de Medicina...*, 168.

22 La relación entre el HSJD y la Facultad de Medicina viene de la misma reorganización de la Universidad Nacional en 1867. La facultad contó con pabellones y espacios asignados dentro del hospital para el cumplimiento de funciones científicas y docentes. La facultad tuvo en el siglo XIX su sede en el exconvento de Santa Inés. El 30 de diciembre de 1867, el Gobierno nacional y la Beneficencia de Cundinamarca firmaron un convenio por el que cedieron espacios del antiguo Hospital de Caridad para las prácticas académicas, clases y anfiteatro de anatomía agrupadas bajo el nombre de "Servicio Científico del Hospital". Universidad Nacional, *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia* (Bogotá: Imprenta de Echeverry Hermanos, 1868), 15. Cuando se produjo el traslado del hospital a La Hortua (inició en 1913, se inauguró en 1926), la facultad conservó pabellones en el HSJD para actividades académicas, mientras era dotada de un nuevo edificio (1916) en el parque de Los Mártires.

23 Beatriz Castro Carvajal, "Los médicos y las políticas de asistencia social en Colombia", en *La Hegemonía Conservadora*, ed. Rubén Sierra Mejía (Bogotá: Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas, 2018), 483. Mediante la Ley 93 de 1938 "Sobre vigilancia de instituciones de utilidad común", reglamentada a través del decreto 224 de 1939, en desarrollo de la disposición de inspección y vigilancia del presidente de la república, contemplada en la Constitución de 1886, se intervinieron oficialmente los hospitales y las instituciones de beneficencia y asistencia pública, junto con las fundaciones y legados que las mantenían, como era el caso del HSJD, lo que permitió el

métodos de investigación clínica, avances en terapéutica y técnicas quirúrgicas.

En 1931, el Gobierno contrató una misión francesa dirigida por el célebre anatomista André Latarjet, de la cual hacían parte Louis Tavernier y Paul Durant. Dicha misión asesoró la estructura, la organización y el funcionamiento de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Colombia. Dentro de sus actividades, estos especialistas visitaron las dependencias de la facultad en La Hortúa, respecto de las cuales escribió Latarjet:

Considero que todos los servicios de una Facultad de Medicina tienen un doble objeto: asegurar, de la mejor manera posible, la enseñanza de los estudiantes y desarrollar investigaciones científicas en el campo de la ciencia que se enseña... Al visitar los locales reservados para Anatomía... he podido desgraciadamente convencerme de que la organización de las ciencias morfológicas no responde al doble objeto que acabo de indicar.²⁰

Latarjet propuso integrar los servicios de anatomía, medicina operatoria y cirugía experimental para relacionar la anatomía de la facultad con las clínicas quirúrgicas. Con este propósito, se conformaron museos de piezas para la enseñanza²¹ y se modernizaron algunos pabellones del HSJD²², construidos en los años veinte por la Beneficencia de Cundinamarca. Al convertirse La Hortúa en centro de enseñanza científica, su tradicional función de asistencia social empezó a transformarse bajo el amparo de la Facultad de Medicina²³.

En junio de 1933, el rector de la Facultad de Medicina, Jaime Jaramillo Arango, entregó su informe de gestión al ministro de Educación Nacional. El Consejo Directivo de la Facultad estaba conformado por Zoilo Cuéllar Durán, José Ignacio Uribe, José del Carmen Acosta y Pedro José Almanzar, mientras que Jorge de Francisco se desempeñaba como secretario. Dentro de los proyectos que impulsaría este consejo estaba el "Museo de Reproducciones Plásticas". El doctor Jaramillo informa al ministro:

Tuve ya el honor de someter a la consideración de S.S. el proyecto necesario para proveer convenientemente a la dotación de un museo completo de reproducciones en cera. Desde mediados del año pasado un joven estudiante que fue de la Escuela de Bellas Artes ha venido trabajando con tanto entusiasmo como buen éxito en la confección de moldes de cera representativos de lesiones de la piel. La Facultad le suministra todos los materiales y le compra cada molde que ejecuta, pero esto no basta: es indispensable ampliar el museo y conseguir los servicios permanentes de este artista, lo cual por otra parte sería el mejor estímulo a este arte nacional completamente nuevo entre nosotros.²⁴

Mediante el Acuerdo 13 del 31 de agosto de 1933, el Consejo Directivo de la Facultad creó el Museo de Reproducciones Plásticas para exhibir los moldes de cera²⁵. En esta colección fueron representadas varias enfermedades dermatológicas comunes en el país, figuras de cera que eran coloreadas, "carne para artistas"²⁶ de tamaño natural a escala 1:1. Las ceras fueron realizadas por Lisandro Moreno Parra y su vinculación como "artista" se oficializó cuando el médico José Ignacio Uribe, formado en París, fungía como jefe de la clínica dermatológica del HSJD. Luego de la partida de Moreno Parra, la realización de las ceras estuvo a cargo de Gabriel Restrepo Gómez, en la época en que se desempeñó como jefe de la clínica dermatológica Manuel José Silva, médico también formado en París.

El director del hospital sostiene en un informe de 1936 que

se instaló el museo el año pasado en un local conveniente con su dependencia para el trabajo cómodo del artista y con muebles que suministró la facultad... Y ya el museo es un lugar digno de visitarse, que cuenta con más de cien moldes, reproducciones en cera de interesantes y variados casos clínicos que han pasado por el Hospital, no solo por la clínica dermatológica sino por las demás.²⁷

Agrega el director que "cualquiera de los Profesores puede solicitar los servicios del artista por intermedio de esta Dirección"²⁸. El museo estaba ubicado en el pabellón Paulina Ponce de León²⁹, destinado a la atención y rehabilitación de pacientes quemados y, más tarde, albergó otras especialidades médicas como cirugía plástica y dermatología.

En 1939, el *Anuario de la Universidad Nacional* reporta que el "Museo de Reproducciones Plásticas en cera, representativa de lesiones de la piel, anexo a la cátedra de Clínica Dermatológica y Sifilográfica", estaba ubicado en el HSJD y contaba en ese año con una colección de 250 ceras³⁰, que están relacionadas con la hegemonía de la medicina francesa en Colombia, antes de ser desplazada a mediados del siglo XX por la medicina norteamericana.

En un informe de 1941 sobre la colección dirigido al rector, el decano Jorge Cavalier afirmó:

Como obra de esfuerzo alentador existe en la Facultad, en local del Hospital de San Juan de Dios, el Museo de Reproducciones Plásticas, que tiene ya una valiosa colección de moldes en cera, de vívida demostración plástica, de lesiones de varias enfermedades comunes entre nosotros. Está bajo la inmediata dirección del Profesor de Dermatología y de un maestro director [Moreno Parra] ejecutante de las obras.³¹

control del Estado en las modernizaciones asistenciales en La Hortua. Plinio Mendoza Neira y Alberto Camacho Angarita, eds., *El Liberalismo en el Gobierno T II. Sus realizaciones* (Bogotá: Editorial Minerva, 1946), 119.

24 Jaime Jaramillo Arango, "Sección Oficial. Informe del Rector de la Facultad al señor Ministro de Educación Nacional", *Revista de la Facultad de Medicina* 2, n.º 1 (1933): 50.

25 Eslava, "El Museo...", 276.

26 Didi-Huberman, Poggesi y von Düring, *Encyclopaedia Anatómica...*, 82.

27 María Claudia Romero, Mónica Zambrano y Miguel Darío Cárdenas, *Historia del Hospital San Juan de Dios de Bogotá* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008), 111.

28 Romero, Zambrano y Cárdenas, *Historia del Hospital...*, 111.

29 El pabellón hace parte de un conjunto de tres desarrollados a partir de 1919. En 1921 se detuvo su construcción por falta de recursos. Paulina Ponce de León fue esposa del filántropo, dueño de obrajes y hacendado de Las Aguas Eugenio Sánchez Zerda, quien dejó un valioso legado con destino al HSJD en La Hortua. El pabellón correspondió al de Cirugía Plástica y de Quemados, primero desde el sur. Romero, Zambrano y Cárdenas, *Historia del Hospital...*, 54.

30 Universidad Nacional de Colombia, *Anuario de la Universidad Nacional de Colombia 1939. Facultad de Medicina* (Bogotá: Editorial Santa Fe, 1939), 136.

31 Jorge Cavalier, "Informe del Decano de la Facultad de Medicina al Rector de la Universidad Nacional", *Revista de la Facultad de Medicina* 10, n.º 6 (1941): 453.

- 32** Abraham Flexner (1866-1959), educador norteamericano destacado en la reforma de las escuelas médicas de los Estados Unidos. Varios de los médicos formados a partir de la década de los años cuarenta del siglo xx trajeron sus enseñanzas a las escuelas médicas de Latinoamérica que se siguen usando en el siglo xxi.
- 33** Eslava, Vega Vargas y Hernández, *Facultad de Medicina...*, 179-181.
- 34** Zoilo Cuellar Montoya, *Academia Nacional de Medicina de Colombia. Sus miembros 1873-1996* (Bogotá: Academia Nacional de Medicina de Colombia, 1998), 131.
- 35** Universidad Nacional de Colombia, *Anuario de labores 1953-1954. Facultad de Medicina* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1955), 48-49.
- 36** Licenciada en Historia y Filosofía de la Universidad de Antioquia, doctora en Historia de América de la Universidad Complutense de Madrid. Profesora del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá (1994-2011), donde impartió las cátedras de Historia de las Enfermedades y Paleografía y Diplomática. Como investigadora estuvo vinculada al Centro de Estudios Sociales (CES) de la Facultad de Ciencias Humanas. Su principal tema de investigación fue el HSD.
- 37** Andrés Soriano Lleras (1907-1974). Médico y profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional, en donde ejerció la docencia y la investigación. A través suyo se creó, mediante el Acuerdo 124 de 1966 del Consejo Superior Universitario, el Centro de Historia de la Medicina en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional, una de cuyas secciones es el museo, escenario de apoyo a las labores investigativas, divulgativas y de docencia del centro. Fue el primer curador del museo. Eslava, "El Museo...", 271, 273.

El doctor Cavelier hacía parte de los médicos formados en los Estados Unidos y estaba comprometido con la reforma flexneriana³² en el interior de la facultad, con la instalación de laboratorios, la enseñanza práctica y el impulso a los museos anatómicos, anfiteatros y el Museo de Reproducciones Plásticas, heredados de la misión francesa, por lo cual es considerado un ecléctico³³. Cavelier fue fundador de la *Revista de la Facultad de Medicina* en 1932, de la clínica de Marly, ocupó la presidencia de la Cruz Roja Colombiana y fue ministro de Higiene³⁴.

En 1953, la Facultad de Medicina ya se encontraba en la Ciudad Universitaria, mientras que la colección permaneció en el HSD. En ese momento la facultad contaba con tres museos médicos, entre los cuales estaban el de Anatomía Patológica, que tenía dificultades presupuestales; el Museo de Anatomía, cuyas piezas disecadas empezaron a trabajarse ese mismo año; y el más tradicional y el único institucionalizado, el "museo de moldes de cera", cuya colección era un valioso insumo para la enseñanza, que se pensaba trasladar en ese año a una sala apropiada para su conservación³⁵.

La profesora Estela Restrepo Zea³⁶ logró llevar a cabo en 1991 la reapertura del Centro de Historia de la Medicina, así como de su museo en la Facultad de Medicina por un periodo de ocho meses. En 1995, por iniciativa del profesor Emilio Quevedo Vélez, se le dio al Centro de Historia de la Medicina el nombre de su fundador, el médico Andrés Soriano Lleras³⁷, y se reiniciaron sus actividades. Una de las dos salas del museo llevaba el nombre de Estela Restrepo Zea³⁸. En el HSD, Restrepo Zea recuperó, estudió y clasificó el Museo de Reproducciones Plásticas, junto con otras colecciones que agrupó como parte del Centro de Historia de la Medicina y que sumaron unas 800 piezas, de las cuales 325 corresponden al Museo de Reproducciones Plásticas, de acuerdo con el inventario que realizó en 1997³⁹. En 1995, trasladó las ceras a la Ciudad Universitaria⁴⁰.

En el 2007, las ceras pasaron al claustro agustino de San Nicolas de Mira, localizado en el centro histórico de Bogotá, en donde se custodia el acervo de colecciones de la Sede Bogotá y los fondos del museo del Centro de Historia de la Medicina Andrés Soriano Lleras. Desde ese momento, las ceras han hecho parte de varios montajes museográficos⁴¹.

El autor de las ceras: Lisandro Moreno Parra

Lisandro Moreno Parra, nacido en Bogotá en 1907, fue estudiante de la Escuela de Bellas Artes. Su padre le enseñó tempranamente el oficio de carpintería y lo empleó como aprendiz. Luego de un accidente, abandonó el oficio de carpintero y entró muy joven como empleado a la Escuela de Bellas Artes.



Fig. 1 Anónimo
Lisandro Moreno Parra. Artista 1906-1956

1946
Fotografía
División de Museos, Sede Bogotá, Universidad Nacional de Colombia
Empaste familia Moreno Parra (S.F.).

La escuela se convirtió en centro de enseñanza de las artes y oficios, así como en foco de la intelectualidad de la “Atenas Suramericana”. “Poetas, cronistas y escritores, se mezclaban con los dibujantes para traducir en las hojas del papel los gestos del papel”⁴². Los maestros de la escuela en la década de los veinte fueron los pintores académicos Ricardo Acevedo Bernal, Francisco Antonio Cano, Pedro Alcántara Quijano, Juan Roberto Páramo y Roberto Pizano. La escuela también contaba con profesores de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional como docentes de la cátedra de Anatomía Humana⁴³.

Lisandro Moreno Parra es considerado el pionero y más reconocido exponente de la ceroplástica en Colombia, aunque en su época no existía ningún maestro en este campo. Este joven autodidacta ya trabajaba con modelado de la cera en 1932, cuando entró a trabajar en la Facultad de Medicina. Se debe recordar que los jefes de Dermatología del HSD conocían la colección del Hospital de París. Moreno Parra es el creador de la mayoría de las piezas del Museo de Reproducciones Plásticas de la Facultad de Medicina (figura 1).

En 1933, quince días después de crearse el Museo de Reproducciones Plásticas, la facultad contrató a Lisandro Moreno Parra: “este empleado devengará, a partir del primero de octubre próximo, un sueldo mensual de cuarenta pesos (\$40) y un sueldo adicional de tres pesos (\$3) por cada molde que presente siempre que tenga el pase del respectivo profesor”⁴⁴. Un año después, Moreno Parra renuncia “argumentando que el sueldo era insuficiente para el sostenimiento de él y su familia, razón por la cual le ajustaron el pago por molde entregado que pasó de tres a cinco pesos”⁴⁵. Mediante la Resolución 91 de 1935, se autoriza la celebración de un nuevo contrato entre la facultad y Moreno Parra, fijándose un sueldo mensual de 60 pesos con el cargo de “Artista Encargado del Museo de Reproducciones Plásticas”. Los moldes que entregó a la facultad tenían el visto bueno de los profesores y del director del HSD, y por cada reproducción se le pagarían \$6⁴⁶.

En la Resolución 124 de 1933, el Museo de Reproducciones Plásticas quedó asignado a la Sección de Fotografía Científica y Microfotografía que funcionaba precariamente en el laboratorio Santiago Samper, ubicado en el edificio de 1926 en La Hortúa⁴⁷, al lado del cual, en 1935, se inauguraría el pabellón de Enfermedades Tropicales Daniel Carrión. Estos dos pabellones constituían las dependencias científicas de la Facultad de Medicina en el HSD. En el Museo de Historia de la Academia Nacional de Medicina de Colombia reposa una colección compuesta por cuatro libros de fotografía médica, uno de los cuales corresponde a las ceras del Museo de Reproducciones Plásticas⁴⁸.

En 1948 se inauguró el “Museo de figuras humanas de cera de Moreno Parra” en la plaza Caro de Bogotá. A dicha inauguración asistió el presidente Mariano Ospina Pérez, quien elogió las piezas ante la prensa. La exposición incluía obras artísticas y más de 150 ceras anatómicas, embriológicas y dermatológicas, cuya visita se publicitaba como algo aconsejado por los médicos, ya que se consideraban “de gran interés para la salud y moral de los pueblos”. Moreno Parra organizó una gira del museo de cera, mezclando figuras artísticas con las piezas científicas con las que inició la ceroplástica en la Facultad de Medicina. Este museo ambulante partió de Bogotá y visitó Cartagena, Barranquilla, Pasto, Popayán, Bucaramanga, Manizales, Armenia, Sevilla, Palmira, Cali, Pereira y Medellín. La entrada costaba \$100 a los adultos y \$50 a los niños. El museo ambulante viajó a Ecuador y Venezuela⁴⁹.

La estrella de la exposición itinerante del museo de Moreno Parra fue la “cámara mortuoria del Libertador Simón Bolívar”, basada en el cuadro del maestro Pedro Quijano, que le sirvió de hipotexto y en donde se representa en tamaño natural a Bolívar en capilla ardiente en 1830. Dicha cámara mortuoria fue elogiada por las academias y centros de historia como “la más perfecta realización artística y el más fiel documental sobre la muerte del inmortal venezolano”. Se sumaba a esta colección la figura de cera de la popular Margarita Villaquirá, más conocida en Bogotá como la Loca Margarita, había también una figura de la actriz Libertad Lamarque, una de la rejoneadora peruana Conchita Cintrón y otra del torero español Manolete⁵⁰.

Mientras estaba de gira con su museo ambulante en Venezuela en 1952, el Gobierno venezolano ofreció comprarle algunas figuras de cera, en especial la cámara mortuoria de Bolívar, pero Moreno Parra no aceptó la oferta, argumentando que estas obras pertenecían a Colombia y que quedaría mejor expuesta en la Quinta de Bolívar en Bogotá o en la Casa de la Aduana en Santa Marta, donde ocurrió la escena del cuadro de Quijano⁵¹.

Otra famosa reproducción ceroplástica de Moreno Parra es la mascarilla del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, que el artista realizó cuando Gaitán fue nombrado ministro de Educación en 1940. Esta mascarilla hace parte de la colección de la Casa-Museo Jorge Eliécer Gaitán, en custodia de la Universidad Nacional. Se suele confundir con la máscara mortuoria de Gaitán, elaborada por el artista Luis Pinto Maldonado durante la cámara ardiente del líder popular asesinado el 9 de abril de 1948. Esta máscara mortuoria se conserva en el Museo Nacional de Colombia.

Lisandro Moreno Parra murió en 1956 a causa de una pancreatitis, a los 49 años. Cuando enfermó, se encontraba en Maracaibo (Venezuela) y decidió volver a Bogotá. El camión con el museo de cera ambulante está extraviado desde entonces. Nunca se hizo realidad el sueño de Moreno Parra de

38 Emilio Quevedo, “Centro de Historia de la Medicina”, *Revista de la Facultad de Medicina Universidad Nacional de Colombia* 47, n.º 2 (1999): 120-121.

39 Eslava, “El Museo...”, 274, 277.

40 Oscar Darío Velásquez, “Historia de la dermatología con base en la colección de la sección de fotografía científica de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Colombia que reposa en el Museo de la Academia Nacional de Medicina” (Trabajo de grado como especialista en Dermatología, Universidad Nacional de Colombia, 2018), 14.

41 Eslava, “El Museo...”, 279.

42 *El Tiempo*, “La memoria de Luis Tejada”, septiembre 23, 1928.

43 Sergio Alejandro Ferro, *La Escuela de Bellas Artes 1920-1940. Una historia de la comprensión de la lógica en las artes plásticas* (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2017), 41.

44 Eslava, “El Museo...”, 276.

45 Eslava, “El Museo...”, 276.

46 Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Medicina, “Sección Oficial”, *Revista de la Facultad de Medicina* 4, n.º 2 (1935): 91.

47 Eslava, “El Museo...”, 276.

48 Hugo Sotomayor Tribín, “Álbumes de Fotografía Médica. Academia Nacional de Medicina”, *Revista Medicina* 40 (2018): 366.

49 El museo era publicitado como “una organización privada al servicio de la humanidad”. Anónimo, “Lisandro Moreno Parra. Artista 1906-1956. Empaste familia Moreno Parra” (División de Museos, Sede Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, s.f.).

50 *Panorama*, “160 figuras de cera están expuestas en la Escuela Normal Rafael María Balart”, julio 25, 1948.

51 *El Tiempo*, “Éxito sin precedentes obtuvo con sus figuras de cera Moreno Parra”, noviembre 25, 1952.

que su cámara mortuoria del Libertador quedará expuesta en los lugares asociados a la memoria de Bolívar, en Santa Marta o Bogotá.

Los dermatólogos: José Ignacio Uribe y Manuel José Silva

José Ignacio Uribe se formó en la Universidad Nacional y luego, en la década de 1910, estudió Dermatología en París, en el Hospital de Saint Louis⁵². A su regreso, logró que en el HSJD existieran áreas específicas para la dermatología y la sifilografía. En 1927, Uribe viajó de nuevo a París y retornó a Colombia de 1932 a 1935, año en el que volvió de nuevo a Francia, lugar donde falleció⁵³. En 1932 ingresó como miembro de número a la Academia Nacional de Medicina⁵⁴. Cuando era miembro del Consejo Directivo de la Facultad de Medicina se constituyó el Museo de Reproducciones Plásticas.

Manuel José Silva nació en Charalá, viajó a Bogotá a realizar sus estudios y se graduó como doctor en Medicina y Cirugía en 1917, en la Universidad Nacional, presentando una tesis titulada "Bubón tropical (*Linfogranuloma venéreo*)". Silva viajó posteriormente a París, como lo hicieron sus maestros y compañeros. Allí realizó estudios de especialización en Dermatología en la Facultad de Medicina de París. Así mismo, Silva realizó estudios en los Estados Unidos⁵⁵.

De vuelta al país en 1927, Silva se vinculó como jefe de clínica en la cátedra de Dermatología de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional⁵⁶. En el HSJD dirigió la Clínica Dermatológica, cuando José Ignacio Uribe partió a París. Silva gestionó científicamente el Museo de Reproducciones Plásticas en ausencia de Uribe. Fue autor del *Curso de cancerología* en 1945 y de muchos artículos científicos⁵⁷. El doctor Silva ocupó el cargo de profesor titular de Clínica Dermatológica de 1939 a 1959, cuando consiguió los aparatos para los tratamientos electro y fisioterapéuticos en el HSJD⁵⁸ y organizó las visitas al Lazareto de Agua de Dios⁵⁹.

En 1935, Manuel José Silva ingresó como miembro de número de la Academia Nacional de Medicina, también fue miembro de la Academia Colombiana de Historia⁶⁰. En el Club Médico de Bogotá, el 27 de junio de 1948, se reunieron los 14 dermatólogos de la ciudad con el fin de crear la Sociedad Colombiana de Dermatología y Sifilografía, entre ellos, figuró Manuel José Silva, como docente fundador. Falleció en Bogotá en 1980.

El primer caso de leontiasis ósea en Colombia

En 1949, el médico Alfonso Bonilla-Naar (1916-1978), jefe de la Clínica Quirúrgica de la Facultad de Medicina, publicó un reporte de caso del mismo servicio en el HSJD. El artículo se titula "El primer caso de leontiasis

ósea en Colombia"⁶¹, rara enfermedad, cuya denominación se debe a la similitud del enfermo con el aspecto leonino que da el aumento del tejido conectivo. Esta patología, descrita en 1697 por Marcelo Malpighi, recibió en 1864 su denominación por el creador de la medicina social y la patología celular, Rudolph Virchow.

Esta enfermedad huérfana, de etiología desconocida, es una hiperostosis de los huesos del cráneo. El reporte de Bonilla-Naar hace referencia a la afección presentada en un paciente de 50 años, agricultor de La Mesa (Cundinamarca), ingresado al HSJD el 3 de noviembre de 1947⁶². En la historia clínica se reportó que la enfermedad tenía unos 25 años de evolución. Al ser palpado, el paciente no manifestaba dolor, mas sí dificultad respiratoria por la compresión de las tumefacciones maxilares sobre las partes blandas y ósteo-cartilaginosa de la nariz. El paciente "manifiesta un estado eufórico permanente muy llamativo, si consideramos el aspecto repugnante de su facie"⁶³. Los datos radiológicos confirmaron en el paciente "una notable densidad ósea" y concluyen que "la monstruosidad producida por los tumores de la cara y del cráneo no es de origen maligno"⁶⁴.

Entre las ceras que conserva el Museo de Reproducciones Plásticas elaboradas por Moreno Parra, se encuentra la representación de este interesante caso reportado en la literatura científica colombiana, lo cual demuestra, por un lado, la importancia científica de las obras de Moreno Parra en términos pedagógicos y, por otro lado, que la colección no solo trabajó para la Clínica Dermatológica, sino también para la Clínica Quirúrgica, produciendo material docente destinado a otras áreas de la facultad (figuras 2 y 3). Moreno Parra atendió a otras clínicas y laboratorios, como el Samper o Carrión, espacios de la Universidad Nacional en el HSJD, y con ello hizo parte de la transformación del nosocomio de asistencia social en institución científica.

En el caso de la reproducción en cera del caso de leontiasis ósea, se demuestra la utilidad de la representación lograda de la enfermedad por la ceroplástica, no solo en términos patológicos, sino pedagógicos, expositivos y estéticos. De acuerdo con Cardona, "lo monstruoso se hace visible como anormal por una expansión y homologación discursivas en tanto [sic] ser deforme, feo, malo, horrendo o disforme, según una lógica de juicio que opera por consideraciones de exceso o de defecto físico o morfológico"⁶⁵.

De *humani corporis fabrica*. A manera de conclusión

Creemos que la perspectiva crítica correcta para dar respuesta a la pregunta por el carácter museológico del Museo de Representaciones Plásticas, una colección de 325 piezas en cera bien dispuestas y

⁶¹ Alfonso Bonilla-Naar, "El primer caso de leontiasis ósea en Colombia", *Revista de la Facultad de Medicina* 11 (1949): 561-569.

⁶² Bonilla-Naar, "El primer caso...", 561-569.

⁶³ Bonilla-Naar, "El primer caso...", 561-569.

⁶⁴ El diagnóstico diferencial se hacía con la enfermedad de Paget, la osteitis fibrosa quística, el hiperparatiroidismo y la sífilis ósea del cráneo. Bonilla-Naar, "El primer caso...", 561-569.

⁶⁵ Hilderman Cardona, "Monstruosidad orgánica-monstruosidad del comportamiento. Cuando las anatomías ambiguas inquietan la práctica clínica en Colombia", en *Poder y saber en la historia de la salud en Colombia*, eds. Jorge Márquez y Víctor García (Medellín: Editorial Lealón, 2006), 272.

⁵² Eslava, "El Museo...", 276.

⁵³ Cesar Iván Varela, *Historia de la dermatología en Colombia de la era precolombina a 2004* (Bogotá: Asociación Colombiana de Dermatología y Cirugía Dermatológica, 2004), 80.

⁵⁴ Cuellar, *Academia...*, 140.

⁵⁵ Cuellar, *Academia...*, 134.

⁵⁶ Víctor Manuel Zambrano, "Unidad de Dermatología (Reseña Histórica)", *Revista de la Facultad de Medicina Universidad Nacional de Colombia* 41 (1993): 50.

⁵⁷ Cuellar, *Academia...*, 140.

⁵⁸ Varela, *Historia...*, 81.

⁵⁹ Universidad Nacional de Colombia, "Resolución 97 de 1939 del Consejo de la Facultad de Medicina 'Por la cual se determina los cursos de la Facultad de Medicina en los que habrá excursiones científicas, en desarrollo del Acuerdo 41 de 1937 del Consejo Directivo de la Universidad Nacional'", Bogotá, 25 de mayo de 1939.

⁶⁰ Varela, *Historia...*, 81.

- 66** George Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (Madrid: Cátedra, 2015), 11.
- 67** André Desvallées y François Mairesse, *Conceptos clave de museología* (París: Armand Colin e ICOM, 2010), 52.
- 68** Didi-Huberman, *La invención...*, 12
- 69** Jean-Martin Charcot (París, 1825-1893), estudió medicina entre 1843 y 1846. En 1862 volvió a la Salpêtrière, asilo donde había realizado su internado, para quedarse durante más de treinta años. Visitaba poco las salas, pero se organizó un despacho y una consulta en la división Pariset para recibir a las pacientes, así comenzaron sus grandes descripciones neurológicas como la de la Tabes (sífilis) en 1862 y la esclerosis múltiple en 1865. A partir de 1866, el 80 % de sus trabajos es neurológico y en 1868 comenzaron sus famosas lecciones de los viernes que editó en un primer volumen en 1872. En ese año sucedió a Vulpian en la cátedra de Anatomía Patológica. Se consagró internacionalmente en el Congreso Mundial de Londres de 1881. Su presentación magistral sobre las artropatías de la Tabes le valió que Paget las denominara "artropatías de Charcot". En 1882, consiguió que se creara la nueva cátedra de lo que ahora se denomina neurología (*clinique des maladies du système nerveux*), la primera en Francia. Con ella transformó lo que era un modesto servicio de medicina dentro de un asilo de ancianas e inválidas en un instituto de neurología con laboratorios, museo, servicio de fotografía, consultas especializadas, electroterapia y electrodiagnóstico, hidroterapia, camas y consulta externa para hombres. En 1893 falleció por un edema agudo de pulmón. Juan José Zarranz, "Bourneville, Charcot y la histeria: una carambola administrativa de efectos duraderos", *Neurosciences and History* 4 (2016): 14-17.

conservadas en una reserva museal, es la interrogación que Georges Didi-Huberman hace en su texto sobre la iconografía fotográfica de la Salpêtrière de París: "¿qué puede haber significado el término 'espectáculo' en la expresión 'espectáculo del dolor'?"⁶⁶.

En la definición de museo que durante más de treinta años rigió los Estatutos del Concejo Internacional de Museos (ICOM) y que en 2007 fue reemplazada, se precisaba que

el museo es una institución permanente... abierta al público que realiza investigaciones relativas a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los conserva, los comunica y especialmente los exhibe con fines de estudio, educación y delectación.⁶⁷

La expresión "especialmente los exhibe" implica, precisamente, que tales *testimonios materiales* han de ser manifiestos, claros, evidentes y exhibibles bajo la característica inalienable de su "extrema visibilidad"⁶⁸, en suma, su espectacularidad. El carácter museológico del Museo de Reproducciones Plásticas tendrá algún interés crítico si se logra referirlo a una característica intrínseca de las piezas, los "testimonios materiales" que configuran el museo, y no solo a la eventualidad histórica de su carencia expositiva.

Las piezas del Museo de Reproducciones Plásticas son genéticamente museológicas: no nacen para ser, en algún momento de su existencia objetual, exhibidas, musealizadas, visibles; más bien, nacen extremada e inalienablemente visibles y, lo que es más importante, bajo un específico estatuto de visibilidad. Tal estatuto de visibilidad, que Didi-Huberman denomina "espectáculo", ha de ser examinado aquí en cuanto estatuto museológico y podrá darnos razón de la permanencia o actualidad cultural de la colección de Moreno Parra.

En una de sus célebres lecciones públicas de la Salpêtrière, el profesor de anatomía y neurólogo francés Jean-Martin Charcot⁶⁹ expresó:

Este enorme asilo... encierra una población de más de 5000 personas, entre las cuales figuran en gran número, bajo el título de incurables, ingresadas de por vida, sujetos de todas las edades afectados de enfermedades crónicas de todo tipo y, entre esta en particular, las que tienen su centro en el sistema nervioso. Tal es el material, considerable pero necesariamente de carácter particular, que comprende lo que calificaría de fondo antiguo que, durante largos años, hemos tenido a nuestra disposición para nuestras investigaciones patológicas y para nuestra enseñanza clínica. Los servicios que pueden rendir los estudios y la enseñanza realizados en tales condiciones no resultan, ciertamente, desdeñables. Los tipos clínicos se ofrecen a la observación representados por numerosos ejemplares que permiten advertir la afección de un solo



Fig. 2 Alfonso Bonilla-Naar (1916-1978)
Paciente de la cama 6

1947
Fotografía
Revista de la Facultad de Medicina 11 (1949)

golpe, de manera, por así decirlo permanente, puesto que llenan de inmediato los vacíos que con el tiempo se van haciendo en tal o cual categorías. En otros términos, estamos en posesión de una suerte de museo patológico vivo, cuyos recursos son considerables.⁷⁰

Como el “museo patológico vivo” de la Salpêtrière, el Museo de Reproducciones Plásticas en La Hortúa hacía disponible un material considerable y de carácter particular para las investigaciones patológicas y para la enseñanza clínica; tal material permitía advertir la afección de un solo golpe y de manera permanente. Los numerosos ejemplares del museo ofrecían un material de carácter particular, cuya peculiaridad y característica genética (relativa al origen) consistían precisamente en darse a la observación; como las enfermas de la Salpêtrière, los ejemplares en cera del HSD son “material necesariamente de carácter particular”, en consideración de su disponibilidad bajo determinadas condiciones de extrema visibilidad.

Las enfermas de la Salpêtrière, “tres mil mujeres encerradas desde 1690, tres mil indigentes, vagabundas, mendigas, mujeres caducas, viejas pueriles, epilépticas, mujeres chochas, inocentes mal proporcionadas y contrahechas, muchachas incorregibles”⁷¹, en suma, invisibles tras los muros del mayor hospicio de Francia, de repente nacen a visibilidad extrema por su propia disposición a ser observadas, por el ofrecimiento a la observación particular. “Aquellas... mujeres le ofrecían un enorme material: Charcot, inmerso desde 1862 en los infiernos, tenía de hecho la agradable sensación de penetrar en un museo, así de simple”⁷².

Si las enfermas de la Salpêtrière constituían el “fondo antiguo de una suerte de museo”, los ejemplares en cera localizados en el HSD configuraron, efectiva e indefectiblemente, una institución de este carácter, nacieron a visibilidad extrema bajo un estatuto que se reconoce a sí mismo como museológico. Las piezas en cera permitían, como hemos dicho, advertir la afección de un solo golpe y de manera permanente; eran, por así decirlo, el ofrecimiento mismo a la observación, el compromiso de un cuerpo a dar o decir algo, la manifestación misma del ofrecerse a la observación, el poner patente algo para que todos lo vean.

Las ceras del Museo de Reproducciones Plásticas fueron, en definitiva, el hecho mismo de hacer disponible un material considerable y de carácter particular para las investigaciones patológicas y para la enseñanza clínica. Cuando Charcot inauguró su famosa “cátedra de las enfermedades del sistema nervioso”, no se olvidó de subrayar la coherencia epistemológica y práctica de “una fábrica de imágenes” con su triple proyecto científico, terapéutico y pedagógico, conjunto cuyas partes se encadenan lógicamente:

⁷⁰ Didi-Huberman, *La invención...*, 373.

⁷¹ Didi-Huberman, *La invención...*, 28.

⁷² Didi-Huberman, *La invención...*, 28.



Fig. 3 Bernardo Meléndez Álvarez (1976-)
Cera de Leontiasis Ósea del Museo de Reproducciones Plásticas

Ca. 1947
Fotografía
División de Museos, Sede Bogotá,
Universidad Nacional de Colombia

Poseemos un museo anatómico-patológico, al que están anexionados un taller de vaciado en escayola y otro de fotografía; un laboratorio de anatomía y de fisiología patológica... el anfiteatro de enseñanza... que está provisto, como pueden ver, de todos los aparatos modernos de demostración.⁷³

Ese compromiso de un cuerpo a decir algo, ese ofrecimiento en sí a la observación, ese poner patente algo para que todos lo vean, esa “fábrica de imágenes” en que se configura finalmente la Salpêtrière y, genealógicamente, el Museo de Reproducciones Plásticas, museo, taller, laboratorio y anfiteatro al mismo tiempo, esa expresión paradigmática de un estatuto de visibilidad extrema es justamente lo que interroga Didi-Huberman en su reflexión sobre la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Este autor se pregunta por

este compromiso y esta amenaza cuando, tratándose de la histeria, un médico apenas es capaz de no asistir como Artista al dolor suntuoso de un cuerpo abandonado a sus síntomas... viéndome casi obligado a considerar la histeria, tal como fue pergeñada en la Salpêtrière durante el último tercio del siglo XIX, como un capítulo de la historia del arte.⁷⁴

En relación con esa “suerte de museo patológico vivo” que se sigue del cuestionamiento de Didi-Huberman, se podría decir que, frente a las piezas en cera del Museo de Reproducciones Plásticas, frente al espectáculo del ofrecimiento de un cuerpo enfermo, el espectáculo del dolor suntuoso de un cuerpo abandonado a su disposición a la observación, frente al espectáculo de la aparición de esa extrema visibilidad, no es posible librarse de la atroz paradoja de franquear subrepticamente un umbral: la experiencia clínica termina identificándose con una sensibilidad concreta, con un saber sensorial, con una estética.

Por tanto, es este el esclarecimiento de la pregunta; esta atroz paradoja es el hecho museológico más relevante, es decir, crucial, respecto de una colección de 325 figuras de cera bien dispuestas y conservadas en una reserva museal conocida bajo el nombre de Museo de Reproducciones Plásticas. Lo que las piezas figuran y llevan a escena, lo que especialmente exhiben estos testimonios materiales es primero

ese problema figurativo que obsesiona a toda clínica médica: el del vínculo, el vínculo fantasmático, de la vista al saber y de la vista al sufrimiento... se trata de un problema fenomenológico crucial, el de la aproximación al cuerpo del prójimo y a la intimidad de su dolor.⁷⁵

El otro es el problema político que representa la ineludible modalidad de lo visible, el interés espectacular que paga el sujeto observado por la

“hospitalidad”: la “fábrica de imágenes” en que se configura finalmente la Salpêtrière y genealógicamente La Hortúa.

La esencia museológica del problema figurativo, político y moral que las piezas de un museo anatómico como el de Reproducciones Plásticas exhibe, es decir, la naturaleza espectacular de esa manifestación de la extrema visibilidad –la ineludible modalidad de lo visible–, habrá de quedar aclarada en la efectiva conversión en pieza para un museo de ceras con que se describe un particular museo en la Feria de Bruselas:

un joven pintor que visitaba la Feria... entró en una atracción en cuyo cartelón de entrada figuraba el dibujo de dos hermanos siameses y una doncella recostada en una urna... el Museo Spitzner. En el vestíbulo, el visitante chocaba con los esqueletos contrastados de un ser humano y un simio, pulidos y brillantes como piezas de ajedrez sin estrenar; algo más allá, entre la penumbra y paredes tapizadas de un rojo de hemorragia, una pintura atroz representaba al doctor Charcot mostrando didácticamente a sus alumnos los retorcimientos de una histérica. El resto... “consistía en una atmósfera entre científica y turbia, a un tiempo de laboratorio de hospital, de tanatorio y de barraca de luna-park”, donde podían hallarse fetos encerrados en bocales de formol, láminas que reproducían las deformidades resultantes del alcoholismo y la sífilis, versiones en cera de monstruos de tres piernas y dos sexos y el maniquí de una mujer que sufre una cesárea sin anestesia, mientras su cabeza, perfectamente peinada, se descoyunta de dolor. El museo había sido fundado por un tal doctor Spitzner alrededor de 1850, y llevaba más de medio siglo peregrinando por las ciudades del norte de Francia y de Bélgica con el fin de mostrar a los profanos qué escueta línea separa la ciencia del horror. Para el joven pintor devoto de los primitivos flamencos y las entrevisiones de De Chirico, el ingreso en aquel infierno de alcanfor y lámparas mortecinas supuso una revelación, un camino... que lo convencería del rumbo que su arte debía explorar en los años venideros. Salió del recinto... dispuesto a recoger su testimonio en un cuaderno de dibujo que se convertiría para siempre en depósito de pesadillas.⁷⁶

De nuevo, la atroz paradoja de franquear, subrepticamente, un umbral: la experiencia clínica identificándose con una sensibilidad concreta, con un saber sensorial, con una estética. El joven pintor que en 1932 visitaba el Grand Musèe anatomique-ethnologique du Dr. P. Spitzner era Paul Delvaux, el gran pintor surrealista belga, y su deslumbramiento hubiese sido el mismo si esa tarde de 1932 hubiese visitado, en lugar del Grand Musèe du Dr. P. Spitzner en la Feria de Bruselas, esa suerte de museo patológico vivo de la Salpêtrière o la exposición de las ceras del hospital de Saint Louis de París.

Estos espacios de exhibición evidencian, por medio de testimonios materiales, el ofrecerse a la observación, el compromiso de un cuerpo a dar

⁷⁶ Luis Manuel Ruiz, “Museo Spitzner”, *El País*, marzo 19, 2008.

⁷³ Didi-Huberman, *La invención...*, 46.

⁷⁴ Didi-Huberman, *La invención...*, 13.

⁷⁵ Didi-Huberman, *La invención...*, 18.

o decir algo, el hacer patente algo para que todos lo vean. Tal disposición museológica, tal compromiso, hace visible, extremadamente visible, la atroz paradoja de la manifestación del sufrimiento y el dolor, y también de la pedagogía.

El Grand Musèe anatomique-ethnologique du Dr. P. Spitzner, la Salpêtrière, la colección de ceras de Saint Louis, el Museo de Reproducciones Plásticas en La Hortúa, en definitiva, las fábricas de imágenes y esta, si se quiere, definición museológica (museo como fábrica de imágenes) delatan el fundamento de todo saber sensorial: las imágenes son, antes que nada, tensiones en marcha, "situaciones impuras"⁷⁷, algo que aún no ha encontrado el apaciguamiento de los resultados acabados.

El museo en cuanto fábrica de imágenes (museo, taller, laboratorio y anfiteatro) habría de ser sede de acogida, sedimentación y producción (visualización) de la no apaciguada tensión "entre corte y empatía, distanciamiento y contacto, elemento psíquico y elemento objetivo, belleza apolínea y violencia dionisiaca, tacto de Eros y tacto de Tánatos"⁷⁸; habría de ser, en suma, el espacio para una mirada capaz de escuchar un lenguaje en el espectáculo que le ofrece la visión patológica.

Colofón

Las colecciones de la Universidad Nacional se configuran, primero, bajo instancias puramente académicas -de docencia, investigación y creación-; su disposición patrimonial deriva de su estabilización en el tiempo en términos de importancia o, podríamos decir mejor, eficacia epistemológica y cultural. Por tanto, es indispensable la labor de estudiarlas en cuanto fundamento para su gestión, que debe responder a criterios de valoración, es decir, debe responder a criterios de identificación de las colecciones que expresen su carácter académico y de investigación y que permitan, a su vez, generar pautas de valoración patrimonial.

Así, la colección Museo de Reproducciones Plásticas aparece como una de las más interesantes dentro de este universo, a la vez particular, de colecciones museográficas. Esta reflexión histórico-museológica busca ser el punto de partida para nuevas investigaciones sobre la unión entre medicina, museología y pedagogía, así como entre ceroplástica y fotografía. En especial, se pretende abrir un campo de estudio sobre la relación creada entre la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional y el HSD, dentro del proceso de cambio de la institución hospitalaria en Bogotá y las reformas de mediados del siglo xx en la enseñanza de la medicina de influencia francesa. Es importante profundizar en el estudio de esta particular colección pedagógica y realizar el análisis sistemático de su inventario, lo cual permitirá también su adecuada conservación y exhibición.

⁷⁷ George Didi-Huberman, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad* (Buenos Aires: Losada, 2005), 42.

⁷⁸ Didi-Huberman, *Venus...*, 42.

Fuentes

Fuentes primarias impresas

Anónimo. "Lisandro Moreno Parra. Artista 1906-1956. Empaste familia Moreno Parra". División de Museos, Sede Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, s.f.

Cavelier, Jorge. "Informe del Decano de la Facultad de Medicina al Rector de la Universidad Nacional". *Revista de la Facultad de Medicina* 10, n.º 6 (1941): 450-461.

El Tiempo. "La memoria de Luis Tejada", septiembre 23, 1928.

El Tiempo. "Éxito sin precedentes obtuvo con sus figuras de cera Moreno Parra", noviembre 25, 1952.

Jaramillo Arango, Jaime. "Sección Oficial. Informe del Rector de la Facultad al señor Ministro de Educación Nacional". *Revista de la Facultad de Medicina* 2, n.º 1 (1933): 39-52.

Panorama. "160 figuras de cera están expuestas en la Escuela Normal Rafael María Balart", julio 25, 1948.

Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia. *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia Tomo I*. Bogotá: Imprenta de Echeverry Hermanos, 1868.

Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Medicina. "Sección Oficial". *Revista de la Facultad de Medicina* 4,2 (1935): 87-94.

Universidad Nacional de Colombia. ""Resolución 97 de 1939 del Consejo de la Facultad de Medicina ""Por la cual se determina los cursos de la Facultad de Medicina en los que habrá excursiones científicas, en desarrollo del Acuerdo 41 de 1937 del Consejo Directivo de la Universidad Nacional"". Bogotá, 25 de mayo de 1939.

Universidad Nacional de Colombia. *Anuario de la Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Medicina*. Bogotá: Editorial Santa Fe, 1939.

Universidad Nacional de Colombia. *Anuario de labores 1953-1954. Facultad de Medicina*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1955.

Bibliografía

Abel, Christopher. *Ensayos de historia de la salud en Colombia 1920-1990.* Bogotá: IEPRI-CEREC, 1996.

Arufe Motos, Claudia. "Propuesta de intervención sobre una obra dermatológica de cera del Museo de Historia de la Medicina de Cataluña. Facultat de Belles Artes de Sant Carles". Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universidad Politécnica de Valencia, 2018.

Bonilla-Naar, Alfonso. "El primer caso de leontiasis ósea en Colombia". *Revista de la Facultad de Medicina* 11 (1949): 561-569.

Cardona, Hilderman. "Monstruosidad orgánica-monstruosidad del comportamiento. Cuando las anatomías ambiguas inquietan la práctica clínica en Colombia". En *Poder y saber en la historia de la salud en Colombia.* Editado por Jorge Márquez y Víctor García, 269-289. Medellín: editorial Lealon, 2006.

Castro Carvajal, Beatriz. "Los médicos y las políticas de asistencia social en Colombia". En *La Hegemonía Conservadora.* Editado por Rubén Sierra Mejía, 470-494. Bogotá: Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas, 2018.

Conde-Salazar Gómez, Luis y Felipe Heras Mendaza. "El Museo Olavide de figuras de cera de la dermatología española. Una reliquia del pasado y un ejemplo para el futuro". *Revista Medicina Cutánea Ibero-Latino-Americana* 41 (2013): 193-196.

Cuellar Montoya, Zoilo. *Academia Nacional de Medicina de Colombia. Sus miembros 1873-1996.* Bogotá: Academia Nacional de Medicina de Colombia, 1998.

Desvallées André y François Mairesse. *Conceptos clave de museología.* París: Armand Colin e ICOM, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad.* Buenos Aires: Losada, 2005.

Didi-Huberman, Georges. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière.* Madrid: Cátedra, 2015.

Didi-Huberman, Georges, Marta Poggesi y Monika Von Düring. *Encyclopaedia Anatomica. Colección de figuras anatómicas de cera del Museo de la Specola, Florencia.* Colonia: Taschen, 2014.

Eslava, Juan Carlos, Manuel Vega Vargas y Mario Hernández. *Facultad de Medicina. Su historia Tomo I.* Bogotá: Centro Editorial Facultad de Medicina, Universidad Nacional de Colombia, 2017.

Eslava, Juan Carlos. "El Museo de Historia de la Medicina Andrés Soriano Lleras". En *Colección del Sesquicentenario. Tomo VI: Patrimonio de la Nación.* Editado por Estela Restrepo Zea, Clara Helena Sánchez y Gustavo Silva, 270-282. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2017.

Ferro, Sergio Alejandro. *La Escuela de Bellas Artes 1920-1940. Una historia de la comprensión de la lógica en las artes plásticas.* Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2017.

Heras Mendaza, Felipe. "Figuras e historias clínicas del Museo Olavide: estudio dermatológico". Tesis Doctoral en Medicina, Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

Mendoza Neira, Plinio y Alberto Camacho Angarita, eds. *El Liberalismo en el Gobierno Tomo II. Sus realizaciones.* Bogotá: editorial Minerva, 1946.

Quevedo, Emilio. "Centro de Historia de la Medicina". *Revista de la Facultad de Medicina Universidad Nacional de Colombia* 47, n.º 2 (1999):120-121.

Rincón, Carlos. *Avatares de la memoria cultural en Colombia.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

Romero Isaza, María Claudia, Mónica Zambrano y Miguel Darío Cárdenas. *Historia del Hospital San Juan de Dios de Bogotá.* Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008.

Ruiz, Luis Manuel. "Museo Spitzner". *El País*, marzo 19, de 2008.

Sánchez, Ángel. "'Con su piel natural'. La exhibición museológica de cuerpos y restos humanos preservados". *Asclepio* 71 (2019): 274-287.

Sánchez, Alicia, Nerea del Moral y Roberta Ballestriero. "Anatomía femenina en cera: ciencia, arte y espectáculo en el siglo XVIII". *Revista Laboratorio de Arte* 25 (2013): 603-622.

Sotomayor Tribín, Hugo. "Álbumes de Fotografía Médica. Academia Nacional de Medicina". *Revista Medicina* 40 (2018): 365-366.

Varela, Cesar Iván. *Historia de la dermatología en Colombia de la era precolombina a 2004.* Bogotá: Asociación Colombiana de Dermatología y Cirugía Dermatológica, 2004.

Velásquez Suárez, Oscar Darío. "Historia de la dermatología con base en la colección de la sección de fotografía científica de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Colombia que reposa en el Museo de la Academia Nacional de Medicina". Trabajo de grado como especialista en Dermatología, Universidad Nacional de Colombia, 2018.

Zambrano, Víctor Manuel. "Unidad de Dermatología (reseña histórica)". *Revista de la Facultad de Medicina Universidad Nacional de Colombia* 41 (1993): 50-51.

Zarranz, Juan José. "Bourneville, Charcot y la histeria: una carambola administrativa de efectos duraderos". *Neurosciences and History* 4 (2016): 13-20.





La modernización del Museo Nacional de Colombia: la gestión de Emma Araújo y Gloria Zea entre 1975 y 1982

Ana Cecilia Escobar Ramírez¹

Resumen

El Museo Nacional de Colombia, creado en 1823, se ha constituido como un espacio de disputas y (re)elaboración de la memoria nacional. Instituido como Museo de Historia Natural y Escuela de Minería, se va asimilando como Museo Nacional con un componente histórico, de arte y etnografía en sus colecciones durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. El presente artículo se enfoca en la gestión de Emma Araújo en la dirección de la institución, entre 1975 y 1982, en un momento de cambio en las políticas culturales del país motivado por la creación en 1968 del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y en 1970 de la Asociación Colombiana de Museos (ACOM). Se plantea que la reorganización administrativa y la readecuación del museo se enmarcó en un proyecto general liderado por Gloria Zea entre 1974 y 1982, mientras fue directora de Colcultura. A través de dicho proyecto se intentó la modernización de varios entes gubernamentales, entre los que se incluía el Archivo General y la Biblioteca Nacional, así como el Museo Nacional de Colombia.

Palabras Clave: museo, Museo Nacional de Colombia, museo nacional, modernización.

¹ Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Educación de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Introducción

2 Sobre este punto, debe detallarse que aquí se utilizará la palabra *modernización* (diferente a las expresiones *moderno* o *modernismo*) como una serie de condiciones económicas, sociales y políticas que permite la llegada de la modernidad a las entidades culturales, la cual se expresa por la renovación de las narrativas expuestas, pero también en los cambios organizacionales ocurridos que respondían a cambios teóricos que se estaban planteando en el mundo, por ejemplo, con la Mesa de Santiago. Para entender la diferencia entre estos términos, véase Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Editorial Grijalbo, 1989), especialmente el capítulo II.

3 Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y nación en Colombia* (Bogotá: Universidad Central de Bogotá y Siglo del Hombre Editores, 2002), 148.

4 Para profundizar más en los primeros años de Colcultura, desde su fundación hasta los años que aquí se trabajan, véase Ana Cecilia Escobar, "Narrativas en disputa: el Museo Nacional de Colombia en la gestión de Emma Araújo de Vallejo (1975-1982)" (Tesis de Maestría en Educación, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017), especialmente el capítulo 2 "Colombia en la década de 1970".

5 Este mismo fenómeno lo ha anotado García Canclini, al revisar un cambio estructural y de función en los museos latinoamericanos desde la década de 1960, el cual es definido en tres puntos: 1. autorreconocimiento del museo como medio masivo de comunicación, 2. renovación arquitectónica y museográfica (agregando más servicios, como baños y cafeterías) y 3. mayor asistencia de públicos nacionales y extranjeros. García Canclini, *Culturas híbridas...*, 158-159.

Durante el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, correspondiente al tercer mandato de los cuatro pactados en el Frente Nacional, se planteó una reforma constitucional y administrativa a través de la cual, mediante el Decreto 3154 del 26 de diciembre de 1968, fue creado el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). La intención de esta reforma era la *modernización*² y la creación de más entidades estatales dependientes del poder ejecutivo que permitieran una amplia labor que no estuviera obstaculizada por el Congreso.

Esta *modernización* llevó a una ampliación del campo laboral –al generarse una tecnocracia–, lo cual permitió la profesionalización de las funciones culturales; de igual modo, la descentralización inauguró la entrada de recursos, aunque pocos, a regiones olvidadas históricamente. Además, como agrega Urrego,

El país conoció la confluencia de diversos procesos de modernización que fueron estimulados por la consolidación de la industrialización y la urbanización, el aumento de la cobertura educativa –especialmente de la educación superior–, el crecimiento de los sectores medios y, en el terreno político, la conformación de un campo bien definido de la izquierda, que incluye al movimiento armado.³

Sin embargo, si bien en 1968 fue creada esta institución (adscrita al Ministerio de Educación), es solo hasta 1974, con la entrada de Gloria Zea a la dirección de Colcultura, que empieza a generarse y ejecutarse un proyecto de renovación de la política cultural que pretendió la consolidación de las instituciones nacionales de cultura, tanto en su organización administrativa como en la adecuación de sus espacios físicos, incluyendo el replanteamiento del Museo Nacional de Colombia (MNC)⁴, con la gestión de la nueva directora Emma Araújo de Vallejo entre 1975 y 1982, periodo que se estudiará en el presente artículo⁵.

Este texto forma parte de los resultados de la investigación llevada a cabo entre 2015 y 2017 en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtener el título de magíster en Educación. Dicha investigación se titula "Narrativas en disputa: el Museo Nacional de Colombia en la gestión de Emma Araújo de Vallejo (1975-1982)" y se centra en el proceso que se ha denominado *modernización* del Museo Nacional durante el periodo mencionado, a través de las siguientes preguntas de investigación: ¿en qué consistió dicha *modernización* durante la administración de Emma Araújo y Gloria Zea en sus respectivos cargos? ¿Con qué obstáculos se encontró este nuevo proyecto de museo?

La historia del edificio como parte de la historia del museo

El MNC, desde su creación por el Decreto 117 del 28 de julio de 1823, firmado por el entonces presidente Francisco de Paula Santander, y a través de sus más de 190 años de historia, ha pasado por varias fases, unas más prominentes que otras, que han logrado constituir las colecciones que actualmente alberga. Desde sus inicios como Museo de Historia Natural y Escuela de Minas, el MNC fue pensado como una institución eminentemente científica, con base en los ideales de la civilización y el progreso⁶, que fue añadiendo piezas relevantes a su colección, las cuales incluyeron colecciones históricas y artísticas donadas o adquiridas por los Gobiernos de turno para ser mostrados en este espacio.

Así como la colección ha ido cambiando (añadiendo algunas piezas y perdiendo otras por el camino), el MNC también pasó por varias sedes y entes institucionales que lo han administrado. En 1867, el llamado Museo de Monumentos Patrios y Objetos Curiosos pasó a depender administrativamente de la recién creada Universidad Nacional de Colombia, con esto se logró que el museo fuera albergado en un espacio físico restaurado –el Edificio de Aulas–. En 1934, el MNC cambia una vez más de espacio, trasladándose en esta ocasión al Palacio de Justicia y quedando la sección de Historia Natural, en su gran mayoría, en la Universidad Nacional. Una década antes, en 1922, varios objetos históricos habían sido entregados al recién creado Museo Quinta de Bolívar y, entre 1928 y 1933, parte de la colección de arte fue entregada a la Escuela de Bellas Artes. Por último, entre diciembre de 1935 y octubre de 1936, gran parte de esta colección fue cedida a la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional para formar el Museo de Ciencias Naturales. Esta fragmentación, que engrosó las colecciones de la Universidad Nacional, además de las de otros museos, como el de Arte Colonial, se realizó hasta 1942⁷.

Luego de muchos intentos, solo hasta 1946 la situación del Museo Nacional comienza a estabilizarse. Desde la Universidad Nacional se llamó a Teresa Cuervo Borda para que asumiera la dirección de esta institución. Ella misma relata este episodio en el catálogo del Museo Nacional de 1968:

La Universidad Nacional me confió la Dirección del Museo en el año de 1946. Para realizar el proyecto de instalar el Museo, solicité del doctor Eduardo Zuleta Ángel, entonces Ministro de Educación, la autorización de presentar al Presidente de la Conferencia Panamericana de Trabajos, doctor Laureano Gómez, el plan de restauración y adaptación del edificio del 'Panóptico' para el Museo Nacional; quien con su dinamismo e interés por todo lo concerniente a la cultura, dio la orden inmediata de comenzar los trabajos al día siguiente, los cuales fueron dirigidos por el

6 María Paola Rodríguez, "Origen de la institución museal en Colombia: entidad científica para el desarrollo y el progreso", *Cuadernos de Curaduría*, n.º 6 (enero-junio 2008).

7 Wilson Jiménez, "El Museo Nacional de Colombia y las Ciencias Naturales entre 1920 y 1935", *Cuadernos de Curaduría*, n.º 13 (diciembre de 2012).

distinguido arquitecto Manuel de Vengoechea, lo mismo que la elaboración de los planos, en asociación del doctor Hernando Vargas Rubiano.⁸

El edificio escogido para ser la sede definitiva del museo había sido construido a finales del siglo XIX por Thomas Reed para ser la Penitenciaría de Cundinamarca. La edificación, en su misma materialidad, ya contaba con una historia particular que cargaba simbólica e indudablemente el edificio. A inicios de la década de 1940 el espacio de este edificio era insuficiente para albergar a los presos, por lo cual fue necesario el traslado de estos a un lugar más apropiado. Es en ese escenario que Teresa Cuervo aprovecha la oportunidad y establece la nueva sede del MNC allí.

Es así como, desde 1946 hasta el 23 de septiembre de 1974, Teresa Cuervo lleva a cabo la labor de dirigir el MNC en el espacio donde funciona la institución hasta el día de hoy. En esta fecha y después de 28 años de trabajo, Teresa Cuervo envió su carta de renuncia al presidente y a Gloria Zea, quienes le responden creando el cargo de presidencia honoraria del museo. Sin pensarlo dos veces, Zea llama a Emma Araújo, que trabajaba desde 1972 como jefe de divulgación y publicaciones del Fondo Nacional de Proyectos de Desarrollo (Fonade). Araújo tomaría posesión de su cargo el primero de enero de 1975, mediante la Resolución 1758 del 20 de diciembre de 1974.

El anterior relato permite determinar dos características del Museo Nacional con el que se encuentra Emma Araújo a su llegada en 1975: la primera es tipificada por William López, al identificar que el museo, entre 1948 y 1974, consistía en un gran gabinete de curiosidades patrióticas y sociales, que sirvió “a una fracción de las élites conservadoras bogotanas... como instrumento de diferenciación social frente a otros sectores de las mismas clases dominantes”⁹; la segunda característica es presentada por Beatriz González, al hablar del Museo Nacional como un “museo de museos”¹⁰, con un carácter triple de museo de ciencias, historia y arte que ha venido variando según el director y su formación.

El proyecto de Gloria Zea en Colcultura

Entre 1974 y 1982, años en los que Gloria Zea asume la dirección de Colcultura, esta institución toma un nuevo rumbo, el cual podría ser resumido en cuatro puntos: la exaltación de la cultura colombiana, la divulgación, la descentralización y la burocratización; todo como medios para la *modernización* institucional que encontraba necesaria para la revitalización cultural del país.

El primer punto está directamente relacionado con lo que desde el instituto se denomina *cultura colombiana*, la cual es una definición transversal que

emana de esta entidad y que tiene mucho que ver con la conformación de una nueva identidad nacional, a partir de la aceptación de una diversidad cultural con particularidades que debían ser exaltadas y puestas en escena. Dos artículos publicados en *Gaceta* (revista de Colcultura) dan una mayor idea sobre el asunto: el primero de Jorge Eliécer Ruiz, llamado “El nuevo orden cultural internacional”, y el otro de la misma Gloria Zea, titulado “La nueva cultura colombiana”, en el cual aparece una primera definición:

Toda persona tiene derecho a la cultura; a toda la cultura. De ahí la importancia de la cultura colombiana, en este momento: no se trata de una cultura formal, desvinculada de las realidades nacionales; ni de una cultura extranjerizante, mirando siempre hacia otra parte; ni de una cultura dependiente de la holgura económica, o el ocio creador. Ni de una cultura elitista y literaria. Todo lo contrario: se trata de una cultura viva, polémica, actuante, que se ha diversificado al máximo, y para la cual todas las formas de expresión resultan válidas: el cine y los títeres, la antropología y la historia, el folklore y la danza, la ópera y la pintura, el teatro y el periodismo; la investigación de nuestro pasado y la proyección de nuestro futuro.¹¹

Por su parte, Ruiz cita la Conferencia Intergubernamental convocada por la Unesco en 1970, donde se afirmaba que la cultura es un derecho humano conectado con el desarrollo individual y comunitario: “el establecimiento y fortalecimiento de la identidad nacional mediante la acción cultural puede incluso considerarse como un requisito previo del progreso social y económico en las condiciones postcoloniales”¹².

De esta forma, no solo se ve la cultura como un derecho de todos, sino también ella misma se redefine para englobar tanto lo concerniente a las élites como al pueblo. Esta asociación constante con lo dinámico, lo vivo y lo orgánico de estas manifestaciones que se mueven, que cambian, constituye un referente que pide ser estudiado, comprendido, aceptado e incluido en las instituciones culturales, porque es esta cultura “como expresión de la vida de un pueblo... lo que la distingue de otros pueblos y lo que le permite reclamar y ejercer el derecho a ser oído y respetado, en el concierto de otros pueblos”¹³.

Para Zea, la única manera de formular una política cultural coherente que ayudara al desarrollo debía ser teniendo en cuenta las transformaciones por las que estaba pasando el país: la explosión demográfica, el éxodo rural, las grandes concentraciones urbanas:

En otras palabras: democratizar efectivamente la cultura, e integrarla con la vida cotidiana del trabajador, acrecentando, así, su potencialidad de transformación y cambio. La cultura, como expresión y conciencia de un pueblo, ha de ser elemento prioritario en el desarrollo de este, y no

⁸ Museo Nacional de Colombia, *Catálogo del Museo Nacional* (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional e Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1968), x.

⁹ William Alfonso López, *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos* (Bogotá: Facultad de Artes y Universidad Nacional de Colombia, 2015), 29.

¹⁰ Beatriz González, “¿Un museo libre de toda sospecha?”, en *Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro, memorias*, eds. Gonzalo Sánchez y Emma Wills (Bogotá: Ministerio de Cultura, 1999), 92.

¹¹ Gloria Zea, “Separata 10. La nueva cultura colombiana”, *Gaceta* 1, n.º 10 (mayo de 1977): 18.

¹² Jorge Eliécer Ruiz, “La Separata 18. El nuevo orden cultural internacional”, *Gaceta* 1, n.º 18 (1978): 17-18.

¹³ Ruiz, “La Separata 18...”, 20.

es independiente, en ningún momento, del derecho al trabajo y de la libertad de expresión. Además, la cultura no es un bien que se imparte, de arriba a abajo, sino una creación permanente que se realiza, en todos los sentidos. No solo del centro a la periferia, sino de la periferia al centro, con participación efectiva de la comunidad, en el diseño de sus programas, y en la ejecución de los mismos, buscando así impulsar la intercomunicación entre las regiones, y el conocimiento mutuo de sus logros.¹⁴

Un punto que es importante recalcar es que, paralelamente a la consolidación de una *cultura colombiana*, se encuentra el miedo a la transculturación, es decir, a una pérdida de todas las manifestaciones que compondrían aquella. Jorge Ruiz identifica las diferentes posibilidades que se abrían al futuro del país como resultado de una especie de intervencionismo, el cual era evidenciado en las ayudas internacionales de la Unesco, la OEA y otras entidades diplomáticas de diferentes países europeos, Estados Unidos y Canadá que apoyaban, como en el caso del Centro de Restauración adscrito a Colcultura, la formación de personal y la creación de laboratorios especializados, pero que, al mismo tiempo, imponían ciertos estándares y líneas generales que los países beneficiados debían adoptar:

Pero por estas mismas razones se ha vuelto mucho más difícil preservar la identidad y la autenticidad cultural y defenderlas contra las agresiones que se originan, consciente y planificadamente o como subproducto de actividades económicas, en los centros mundiales de la industria cultural. Esta cercanía y esta inevitable interrelación de los pueblos pueden ser una bendición para el cultivo y el estímulo de la pluralidad cultural o constituir el principio de la uniformidad incolora y amorfa.¹⁵

El segundo punto de la agenda de Gloria Zea, esto es, la divulgación, se da a través de la consolidación de la Subdirección de Comunicaciones Culturales, cuyo fin era “promover la difusión de la cultura facilitando el libre acceso a un número cada vez mayor de colombianos”¹⁶. Esto fue posible gracias a las publicaciones (aproximadamente 50 libros) que, a precios accesibles y con un largo tiraje, pretendieron llegar a un amplio público. Lo anterior se vio complementado con la creación de la revista *Gaceta*, así como programas de radio (*Especiales de Colcultura*, con 92 programas) y televisión (*Páginas de Cultura* y *Palco de Honor*).

La descentralización aparece como un tercer punto. Así, el Instituto Colombiano de Antropología regionaliza el país para estudios y trabajos en la comunidad, sumando a esto la aparición de organizaciones de economía mixta (público-privado) para la consecución de diferentes proyectos.

Por último, la burocratización fue completada con la creación de un organigrama total de Colcultura, pensado como una agrupación de tres

subdirecciones (la de Patrimonio Cultural, la de Comunicaciones Culturales y la de Bellas Artes), y otro grupo de entidades adjuntas que conforman un entramado que busca cobijar toda manifestación de la cultura en pro del desarrollo nacional.

Dentro de este plan, la reorganización administrativa y la readecuación arquitectónica del MNC hizo parte de un proyecto más amplio de Colcultura de reestructuración, que también abarcó el Teatro Colón, la Biblioteca Nacional, el Archivo Nacional. Estas instituciones también tenían graves problemas estructurales que les impedían brindar al público variados servicios¹⁷. De este hecho también se puede entender por qué parte de la política de salvaguarda del patrimonio hacía tanto énfasis en la conservación y restauración de estos edificios, así como de los objetos contenidos en ellos, tal como lo expresaron las directivas de Colcultura en una entrevista de 1978 en *El Espectador*:

Las obras completan el programa de Colcultura de “vigorización de las dependencias que están al servicio de la promoción y conservación de nuestro patrimonio”, al decir de sus directivas. Ese programa ha cumplido con las bien culminadas restauraciones del Teatro Colón y la Biblioteca Nacional, esta última reinaugurada hace pocos meses.¹⁸

En el caso de la Biblioteca Nacional, se presentaban dos problemas: el deterioro de su sede y la ocupación de los espacios por terceros (la Televisora Nacional y parte del Archivo Nacional). En consonancia con el proyecto de Zea, en 1975 se realizó un gran proyecto de remodelación de la biblioteca que relata su directora Pilar Moreno de Ángel:

Ahora parece que la Biblioteca Nacional volverá a ocupar su puesto de preeminencia, ya que la dirección del Instituto Colombiano de Cultura se ha empeñado en emprender una vasta e importante remodelación y adecuación de este edificio. En efecto, el año pasado se contrató la firma de Jacques Mosseri para elaborar los planos arquitectónicos respetando el estilo del edificio. Se buscaba, además, reorganizarla funcional y técnicamente, de acuerdo con las necesidades del momento y del futuro previsible, para conservar adecuadamente las colecciones y prestar un mejor servicio a los lectores. Durante el año de 1975 se lograron recuperar 794,75 m² ocupados por entidades que hacían parte de la Biblioteca y que gentilmente nos devolvieron estos espacios.¹⁹

Estos cuatro pilares influyeron certeramente en la gestión de Emma Araújo durante su dirección en el MNC y le brindaron las herramientas para iniciar cambios en esta institución y, de esta forma, dar respuesta a las necesidades que enfrentaba la entidad museal de cara a un sector cultural que ya estaba en proceso de *modernización*.

¹⁴ Zea, “Separata 10...”, 21.

¹⁵ Ruiz, “La Separata 18...”, 16.

¹⁶ Instituto Colombiano de Cultura, “Instituto Colombiano de Cultura”, *Gaceta* 1, n.º 10 10 (mayo de 1977): 13.

¹⁷ Zea, “Separata 10...”, 19.

¹⁸ Carlos Mauricio Vega, “Se reabre el Museo Nacional. Otra obra de Colcultura en Bogotá”, *El Espectador*, agosto 1, 1978.

¹⁹ Pilar Moreno de Ángel, “La recuperación de la Biblioteca Nacional” *Gaceta* 1, n.º 5 (agosto de 1976), 29.

La modernización del Museo Nacional de Colombia

Dentro del organigrama de Colcultura, y como una reforma administrativa fundamental para poder realizar los cambios propuestos, el MNC pasa a formar parte de la recién creada División de Museos, perteneciente a la Subdirección de Patrimonio Cultural, la cual estaba a cargo también del Museo de Arte Colonial, el Museo del 20 de Julio y el Museo Juan del Corral. Los intereses centrales durante la administración de Gloria Zea para esta división fueron

reorganizar los Museos que de ella dependen y a promover en sus salas de exposiciones... conciertos de importantes grupos y artistas colombianos y del exterior, recitales, conferencias, mesas redondas, seminarios, presentaciones de teatro, documentales cinematográficos y otras actividades culturales que se han organizado con el criterio de servicio al público. Esto con el fin de convertir los museos en entidades vivas, que brinden a sus visitantes una visión crítica del pasado. De ahí que las exposiciones periódicas que se realizan, con los fondos de cada museo, y dentro de criterios de calidad e interés histórico, contribuyen a hacer de los museos lugares dinámicos y accesibles, que se integran, en forma natural, a la existencia cotidiana de los habitantes de una ciudad.²⁰

La finalidad que tendría en ese entonces la División de Museos no se alejaría de lo ya propuesto por Gloria Zea, pensando en la cultura como algo vivo, cualidad que tendría que ser replicada dentro de las instituciones culturales. De esta forma, y con especial relevancia para el propósito central de este artículo, tres fueron los objetivos que se plantearon para la *modernización* del MNC: la institución como memoria activa, el mantenimiento del edificio y la vinculación de este con la sociedad²¹. La estrategia que se diseñó fue la transformación de sus estructuras: primero, al reorganizarlo en su composición administrativa general y, segundo, al readecuar los contenidos del propio museo. Estos dos puntos tuvieron como primer y más grande obstáculo las dos características históricas del museo señaladas anteriormente: por un lado, la composición narrativa conservadora de la colección y las exposiciones del propio museo, y, por otro lado, tener varios museos dentro del museo (no solo en sentido figurado sino físicamente, como se verá más adelante).

A pesar de estas dificultades, dicha *modernización* en el campo museal ya era algo discutido no solo en el terreno internacional sino en el ámbito nacional. En 1970, la Asociación Colombiana de Museos es creada al finalizar el Primer Congreso Nacional de Directores de Museo y tendría, por lo menos, cuatro años más de reuniones sucesivas (en el caso de la reunión de 1974, hubo invitados internacionales). De igual forma, esta asociación no estaba de ninguna forma alejada de las instituciones colombianas de cultura; altos funcionarios de Colcultura (como Alicia Dussan) y de

la Corporación Nacional de Turismo eran ponentes asiduos de estos congresos y ayudaron también en su organización, e incluso en 1971 el acto inaugural fue presidido por el entonces ministro de Educación Luis Carlos Galán Sarmiento. Durante estos encuentros se reflexionó sobre la disciplina museológica, donde

Se resalta el museo como un foco de desarrollo comunitario a través de su dimensión educativa vista desde una perspectiva de difusor cultural que permita la instrucción de un público amplio nacional y extranjero sobre la *cultura colombiana*. También fue posible observar la preocupación constante con respecto a la poca financiación estatal con las limitaciones que se desprenden de esto y cómo las alianzas público/privadas y la vinculación con el sector turismo fueron dos de las soluciones planteadas para este aspecto... Otro de los puntos tratados fue la carencia de un personal especializado en todas las instancias del museo, tanto en los guías (o como ellos llaman informadores) como en los mismos directores, para lo cual los encuentros anuales de ACOM y las publicaciones de sus memorias y boletines con el fin de ser distribuidos a todos los museos del país, además de los convenios con entes internacionales en busca de becas e intercambios de funcionarios, son parte de los caminos para resolver este problema generalizado.²²

Lo anterior permitió que el plan de Gloria Zea en Colcultura y de Emma Araújo en el MNC pudiera ser viable. De esta forma, y como primera medida, la reorganización administrativa implicó cambiar varios aspectos: capacitación de personal, política de exposiciones temporales, recuperación de espacios físicos, prestación de nuevos servicios y un interés profundo por la correcta gestión de las colecciones.

La primera preocupación, que estaba presente tanto en el MNC como en otras instancias, fue el personal, no solo porque no era suficiente para la atención al público visitante, sino porque realmente no estaba preparado (la mayoría tenía tan solo primaria). Como medidas extraordinarias para remediar esto, el Gobierno nacional, a través del Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos en el Exterior (Icetex), canalizó y apoyó convocatorias de estudios (que en su mayoría eran becas) de entes internacionales como la OEA o el Centro Internacional para el Estudio y la Preservación de la Propiedad Cultural. De igual forma, Colcultura no se quedó atrás y desde 1975 hasta 1979 (año de creación de la Escuela de Museología) realizó charlas en las instalaciones del MNC para todos los museos de la División. Por ejemplo, en el año 1977 son reportados los siguientes cursos realizados por el personal del MNC:

El personal técnico y administrativo del Museo Nacional asistió, dentro del programa de capacitación, a los siguientes cursos:

²² Escobar, "Narrativas en disputa...", 72.

²⁰ Instituto Colombiano de Cultura, "Instituto Colombiano...", 7. Énfasis en el original.

²¹ De esta forma describía Gloria Zea los cambios realizados en el MNC entre 1975 y 1978, en la presentación del catálogo sobre el artista Roberto Pizano, en el marco de la exposición temporal que se inauguró el primero de agosto de 1978, al mismo tiempo que se reabría el museo con su nuevo montaje: "La importancia del Museo Nacional en la vida colombiana es fundamental. Consciente de este hecho el Instituto Colombiano de Cultura ha emprendido una vasta tarea de remodelación del mismo [sic] que atiende no solo a su estructura física sino, lo que es más decisivo, a su filosofía intrínseca. Así el Museo podrá cumplir la multitud de tareas que una sociedad como la nuestra reclama de modo cada vez más imperioso. En primer lugar, continuará siendo la activa memoria de un pueblo que encuentra no solo en sus testimonios históricos sino también en las creaciones de nuestros más destacados artistas una imagen que no solo lo corrobora y afirma, sino que también le permite proseguir esa indagación acerca de nuestras características más esenciales; la pregunta, que toda obra de arte válida, o todo hecho político decisivo, nos sigue planteando, desde el pasado, dentro de la continuidad de una tradición viva". Museo Nacional de Colombia, *Roberto Pizano* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 5.

- Curso de Iniciación a la Restauración - Centro de Restauración, septiembre 26 a octubre 21 de 1977.
- Seminario de Antropología organizado por ACOM, del 9 al 13 de noviembre.
- Congreso Internacional de Museología y Patrimonio Cultural, patrocinado por el Instituto Colombiano de Cultura, Unesco, PNUD y el Instituto Italo-Latinoamericano.

Durante la permanencia del profesor Ulrich Löber, el personal del Museo asistió a las conferencias que dictó en el Museo de Arte Moderno, los días 25, 26 y 27 de mayo.²³

De igual forma, y en vista de que las solicitudes constantes de la directora no pudieron ser resueltas, la falta de personal fue medianamente satisfecha a través de los practicantes de cursos, como el de Guía Local de Turismo del Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA).

El segundo factor de cambio sería la política renovada de Exposiciones Temporales. El objetivo fue realizar muestras seleccionadas de toda la colección del MNC, ya que, tras la creación de depósitos durante la readecuación del espacio del museo, no todas las piezas estaban a la vista del público. De esta manera, entre 1975 y 1982, fueron realizadas 65 exposiciones (según lo que se pudo contabilizar en el Centro de Documentación del mismo MNC), abarcando cuatro categorías: las de carácter histórico (como la realizada en 1980: *Sesquicentenario de la muerte de Simón Bolívar*), las internacionales (como la muestra del artista francés Raoul Dufy), las relativas a artistas nacionales (en esta se incluyen los Salones Nacionales de Artes Visuales) y, por último, las que se podrían llamar de "otras" o misceláneas (por ejemplo, la *Muestra de Metodología y Procesos de Restauración* de 1980).

De estas exposiciones, las más numerosas fueron las relacionadas con artistas nacionales, que fueron 33 para el periodo estudiado, lo cual no solo respondía a la ayuda directa de Colcultura para su organización, sino al interés real de la dirección del MNC por ahondar en la historia del arte colombiano, como bien anota Emma Araújo durante su relato de la curaduría de la exposición sobre Pedro Nel Gómez en 1977: "Con esta segunda exposición dedicada a un artista colombiano se empezó a caracterizar una línea de exposiciones que yo implanté dentro del museo. Dicha línea buscaba el estudio de los artistas colombianos"²⁴.

Como ya se ha señalado, la concepción de Beatriz González del MNC es la de un museo de museos, esto reforzado por su carácter histórico en la conformación de colecciones y, a su vez, por la asignación del espacio del edificio. En 1974, el MNC compartía su espacio con otras tres instituciones:

el primer piso contenía las salas del Instituto Colombiano de Antropología, en una de las alas del tercer piso se ubicaba el Museo de la Policía y en la parte trasera del edificio, el Colegio Mayor de Cundinamarca. En cuanto al primer piso, además de algunas insinuaciones y trabajos realizados en el marco de las obras arquitectónicas del edificio, no se encuentra evidencia de una reforma en el contenido expositivo. El Museo de la Policía, por su parte, entregó la sala justo antes de la entrada de Emma Araújo y esta administración se ocupó del traslado de los objetos custodiados en dicho museo a la Escuela General Santander. La sala fue vaciada y entregada el 5 de marzo de 1976. Por último, y en referencia al Colegio Mayor de Cundinamarca, si bien Emma Araújo inició un proceso para la reubicación de este, la solicitud fue negada y el tema cerrado.

Dentro del proyecto de readecuación del edificio, una de las preocupaciones, que representaba además un cuarto factor de *modernización*, fue el de la prestación de servicios más variados al público que visitaba el lugar, los cuales incluían biblioteca, cafetería, entre otros. Desafortunadamente, este punto en particular chocó directamente con el tema presupuestal (que siempre fue mínimo tanto para el MNC como para Colcultura) y no se logró una consolidación de servicios adicionales para el Museo. Aunque se podría incluir en este apartado el teatro (o sala de conferencias, como también era llamado), que en efecto fue ampliamente utilizado, en todo caso dicho espacio no recibió el mantenimiento estructural que claramente necesitaba.

Por último, el proyecto museológico logró un gran avance durante la dirección de Araújo. Dicho proyecto incluyó los principios profesionales de la administración de colecciones, así como una noción de curaduría que se basaba en la investigación de acervos patrimoniales y "la construcción intencional de un lugar de representación museográfica como medio de comunicación y educación, es decir, como espacio discursivo"²⁵. Con Emma Araújo, la gestión de colecciones tuvo tres fases: catalogación y diagnóstico, restauración y adquisición. En cada una de las fases no solo estuvo el MNC involucrado, sino que se incluyeron entes como la División de Inventario de Patrimonio Cultural, el Centro de Restauración, el Archivo General de la Nación, la Biblioteca Nacional de Colombia, entre otros. La intención fue, además de hacer un diagnóstico del estado de cada pieza, investigar sobre su autenticidad y contexto histórico de tal forma que se pudiera hacer un inventario completo, con el cual se montaría el nuevo guion para la exposición permanente²⁶.

Este proceso de reorganización del MNC, como parte de su proceso de *modernización* y, con esto, de ir con las corrientes propuestas por entidades como ACOM y Colcultura, se dio de forma paralela con la readecuación del edificio en su estructura física, así como de la narrativa de su exposición

²³ Museo Nacional de Colombia, "Informe de Actividades del Museo Nacional durante el año de 1977", Bogotá, diciembre de 1977, Centro de Documentación Museo Nacional de Colombia, Bogotá, Archivo Histórico, Vol. 63, folio 2-5.

²⁴ López, Emma Araújo de Vallejo. *Su trabajo ...*, 116.

²⁵ López, Emma Araújo de Vallejo. *Su trabajo ...*, 34-35.

²⁶ Para indagar más acerca del movimiento de las piezas y la política de Gestión de Colecciones, véase Escobar, "Narrativas en disputa...", 103-109.

permanente, aspectos que fueron los más controvertidos de la gestión de Araújo y que demuestran los choques existentes entre lo que se proponía para el MNC y lo que se esperaba de él.

La readecuación del edificio y el nuevo guion de la exposición permanente

En lo que respecta a la planta física y la narrativa del MNC, durante este periodo los espacios se transformaron siguiendo las indicaciones de tres comisiones (Arquitectura, Historia y Artes Plásticas) que se conformaron con el asesoramiento de Ulrich Löber, del Landesmuseum de Hannover. El objetivo de la Comisión de Arquitectura fue la de conservar la estructura y belleza arquitectónica del edificio, por ello el término que utilizó no fue el de remodelación sino el de readecuación. En un memorando enviado por Germán Franco a Emma Araújo el 29 de enero de 1975, con un informe de revisión de las instalaciones, tres son los puntos que se destacan como urgentes: el cielo raso, la ubicación de depósitos y la red eléctrica²⁷.

Los trabajos se realizaron a través de dos contratos, con la idea de realizar los arreglos necesarios en varias etapas para no tener que cerrar el museo en ningún momento; así, se otorgaron de la siguiente forma:

- Contrato n.º 108 del 17 de diciembre de 1975, dado a Dicken Castro por un valor total de \$2 165 729, que incluyó el hall de entrada, casi todas las salas de exposición del segundo y el tercer piso, y los baños del sector norte. Gracias a varias adiciones a este contrato, se entregan las obras el 15 de julio de 1977.
- Contrato n.º 089 del 23 de septiembre de 1977, concedido a Jacques Mosseri, por un valor de \$1 630 000, que recogía las obras para el teatro, jardines y montaje. A inicios de 1978 se firma un otrosí, donde se daba prioridad al montaje de la exposición y se relegaba lo demás a otro contrato que presuntamente no se llevó a término.

Frente al segundo contrato queda un detalle por añadir, los fundamentos de la propuesta para este nuevo montaje se basaron tanto en los diseños de Löber para las vitrinas como en la influencia que ejercieron los principios de la Escuela Bauhaus en Castro y Mosseri, aspectos importantes que le darían otra estética a las salas:

Una de las novedades aportadas por la modernización museológica será la depuración estética, producto del rechazo del amontonamiento usual, en el que los cuadros llenaban las paredes de las salas, marco contra marco, rodeados de pesados entelados, los objetos se hacían en ornamentadas vitrinas. Influidos por el purismo que se adueña del gusto de los más modernos en las artes aplicadas –la elegante sobriedad de la Bauhaus, la reducción del constructivismo, la limpieza geométrica de De

²⁷ Germán Franco, "Memorando de Germán Franco a Emma Araujo", Bogotá, ene. 29, 1975. Archivo Central Ministerio de Cultura, Bogotá, Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia- Varios, folio 2.

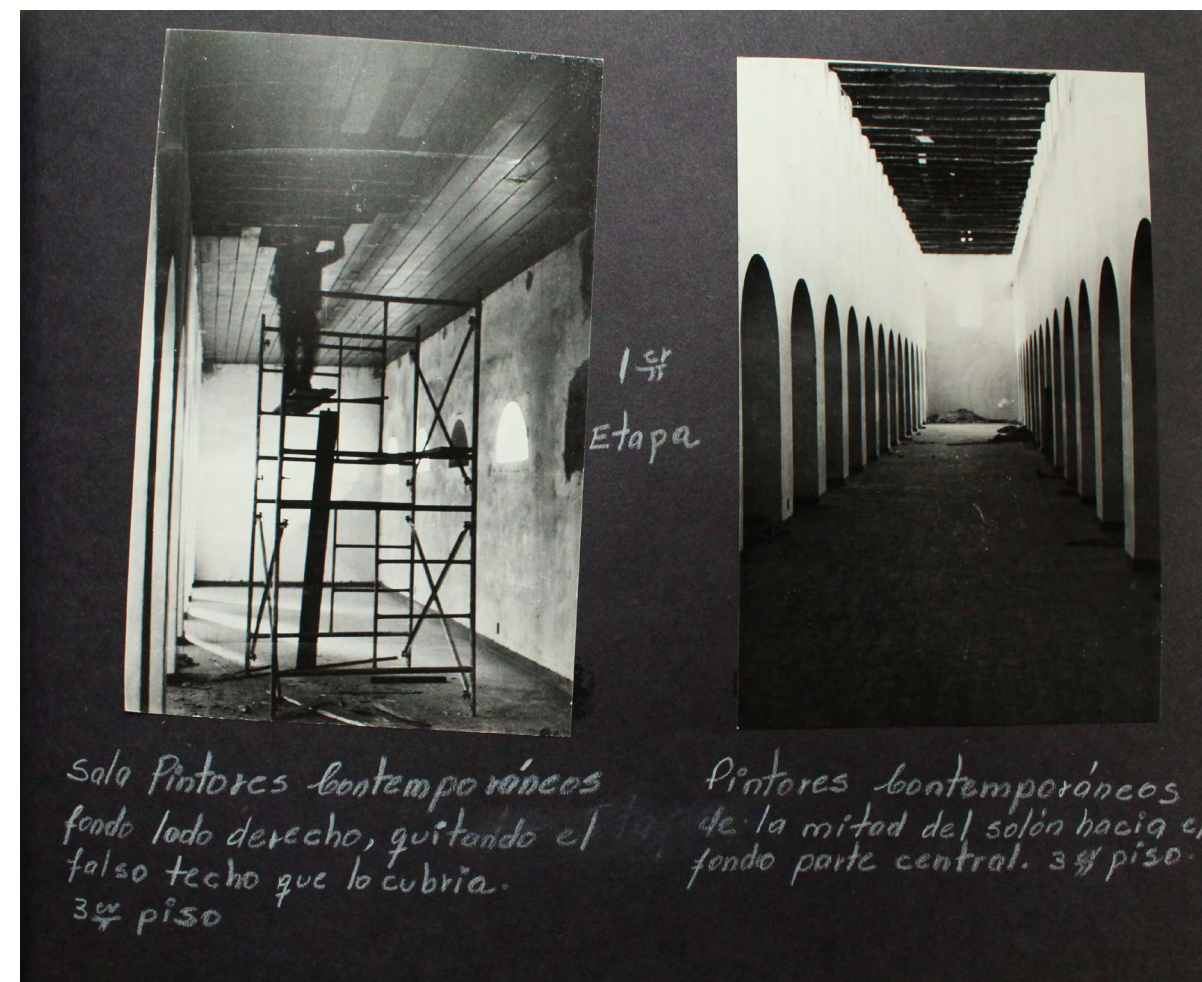


Fig. 1 Autor desconocido
Sala Pintores Contemporáneos en labores de remoción del cielo raso

Ca. 1976
Fotografía
Centro de Documentación Museo Nacional de Colombia
Extraído de Álbum Fotográfico Obras de Remodelación 1976 de Dicken Castro y Ricardo Rincón
Foto: ©Museo Nacional de Colombia

Stijl-, el museo empieza a preferir los ambientes neutros y mínimos, las formas discretas, desornamentación en muros, accesorios y vitrinas.²⁸

En cuanto a las comisiones de Historia y de Artes Plásticas, estas estuvieron más centradas en la renovación del guion del MNC. Así, para entender mejor lo realizado en cada uno de los tres pisos con sus respectivas salas se listan en la tabla 1 los espacios dispuestos antes y después de la readecuación.

²⁸ María Bolaños, org., *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000* (Gijón: Trea, 2002), 92.

PISO	Espacios y salas antes de la reorganización	Espacios y salas después de la reorganización
PRIMER PISO	<ul style="list-style-type: none"> • Teatro • Oficinas de las arcadas norte y sur (talleres de trabajo del Instituto Nacional de Antropología-ICAN) • Salón de los Chibchas • Salón Quimbaya • Salón Etnográfico • Sala Egipcia • Jardines norte y sur 	<ul style="list-style-type: none"> • Teatro • Oficinas de las arcadas norte y sur (talleres de trabajo del Instituto Nacional de Antropología-ICAN) • Salón de los Chibchas • Salón Quimbaya • Salón Etnográfico • Sala Egipcia • Jardines norte y sur • Sala de Exposiciones Temporales • Departamento Educativo
SEGUNDO PISO	<ul style="list-style-type: none"> • Salón de Banderas • Salón de Conquista • Sala de la Independencia • Sala de la Gran Colombia • Colección Eduardo Santos • Sala Laureano Gómez • Sala Torres Méndez 	<ul style="list-style-type: none"> • Sala Fundadores de la República • Sala Conquista, Colonia y Ciencias • Sala de la Independencia • Sala de la República /Iconografía de Bolívar y Santander • Colecciones Transitorias • Sala de Miniaturas • Sala Numismática • Depósitos
TERCER PISO	<ul style="list-style-type: none"> • Rotonda • Sala de Pintores Nacionales Muertos • Museo de la Policía • Sala de Pintores y Escultores Internacionales 	<ul style="list-style-type: none"> • Rotonda • Sala Teresa Cuervo • Sala Alberto Urdaneta • Sala Pintura Nacional del siglo xx • Depósito

Tabla 1. Distribución de salas por piso antes y después de la reorganización



Fig. 2 Autor desconocido
Sala de Exposiciones primer piso con nuevos reflectores instalados

Ca. 1976

Fotografía

Centro de Documentación Museo Nacional de Colombia

Extraído de Álbum Fotográfico Obras de Remodelación 1976 de Dicken Castro y Ricardo Rincón

Foto: ©Museo Nacional de Colombia



Fig. 3 Autor desconocido
Salón de próceres, al fondo el depósito que se hizo y ventanas tapiadas. Lado izquierdo

Ca. 1976
Fotografía
Centro de Documentación Museo Nacional de Colombia
Extraído de Álbum Fotográfico Obras de Remodelación 1976 de Dicken Castro y Ricardo Rincón
Foto: ©Museo Nacional de Colombia

Se puede establecer, con referencia a la sección histórica del nuevo montaje, que es posible notar algunas diferencias entre el texto de González y Fajardo²⁹, que constituyó un borrador del guion, y la forma como fueron distribuidas y pensadas las salas, así como también algunas continuidades. Un primer rasgo es el inicio del relato, que en el texto empezaba con una caracterización de España y que ya en el museo iniciaría en la Sala Fundadores, con lo cual se definió el origen de la nación en la Independencia. No obstante, la valoración del aporte español en la configuración de la nación durante la época de la Colonia se encuentra en ambos materiales.

En cuanto al siglo xx, resalta una segunda característica: su falta de tratamiento, si bien en los textos de González hay un par de párrafos para enunciar sus principales características. Lo principal y a lo que más se dedica espacio en el MNC es a las escuelas artísticas surgidas en estos años. Así, el montaje evade por completo el tema, al posicionar en la última sala tan solo los cuadros o fotografías de los presidentes.

Puesto así, se entiende el hecho de que, aunque el guion aportaba nuevos datos para entender el pasado colombiano, no se rompía con una visión tradicionalista de la historia en características tales como la periodización, un marcado sentido hispanista, la invisibilización de minorías y hasta de otras regiones de Colombia fuera de Bogotá.

En cuanto al eje artístico de la nueva exposición (tercer piso), Emma Araújo y su equipo reunieron no solo a los artistas que tradicionalmente habían estado en el museo, sino que incluyeron a la vanguardia conformada por los nuevos³⁰, a través de un arduo trabajo de selección de piezas para el nuevo montaje, fruto de la labor de catalogación, investigación y restauración, además de la adquisición de nuevas obras producto, en su mayoría, de donaciones de los propios artistas.

En agosto de 1982, y después de haber reabierto el museo apenas cuatro años atrás, salió de su cargo Emma Araújo de forma abrupta, seguida de una lluvia de críticas a su labor publicadas en el periódico *El Tiempo*. El detonante sería Santiago Martínez Concha, arquitecto e hijo del reconocido pintor y muralista Santiago Martínez Delgado, que, en una carta publicada en este diario en septiembre, acusaba a la antigua dirección de no exponer en las salas permanentes las obras y donaciones de su padre, que habían sido cedidas por su madre al MNC en tiempos de Teresa Cuervo, e igualmente aseguraba que

el Museo Nacional agoniza y está al borde de la muerte. Ya nadie sabe dónde se hallan muchos objetos y parece que casi todo está en el sótano. Un sótano húmedo y lleno de goteras, guarida de ratones y de arañas hambrientas.³¹

²⁹ Beatriz González y Marta Fajardo, "Estudios para los guiones museológicos de la Colección de Bellas Artes del Museo Nacional", *Gaceta 1*, n.º 15 (octubre de 1977).

³⁰ La categoría de nuevos fue acuñada por Marta Traba. Para ella, los artistas colombianos se dividían en dos bandos: en el primer bando se hallaban herederos de los postulados del muralismo mexicano y formados en el exterior, entre quienes figuraban Pedro Nel Gómez (1899-1984), Luis Alberto Acuña (1904-1993), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), Gonzalo Ariza (1912-1995) y Alipio Jaramillo (1913-1999). En el otro bando estaban los artistas que ella llamaba los nuevos, que se caracterizaban por introducir nuevos lenguajes en los salones y las escuelas de arte, entre ellos estaban Alejandro Obregón (1920-1992), Enrique Grau (1920-2004), Antonio Roda (1921-2003), Edgar Negret (1920), Eduardo Ramírez Villamizar (1923-2004), Guillermo Wiedemann (1905-1969) y Fernando Botero (1932). Beatriz González, "Marta Traba y la crítica de una década", en *El programa cultural y político de Marta Traba. Relectura*, ed. Gustavo Zalamea (Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2010).

³¹ Santiago Martínez, "s.o.s por el Museo Nacional", *El Tiempo*, septiembre 25, 1982.



Fig. 4 Ernesto Mandowsky
Sala de Banderas

Ca. 1949
reg. 4384
Colección del Museo Nacional de Colombia



Fig. 5 Germán Téllez
Segundo Piso, detalle Sala de Fundadores

Ca. 1979
Fotografía
Revista PROA, artículo de Jacques Mosseri y Carlos Niño, "Montaje Museográfico Museo Nacional"
Foto: ©Revista PROA

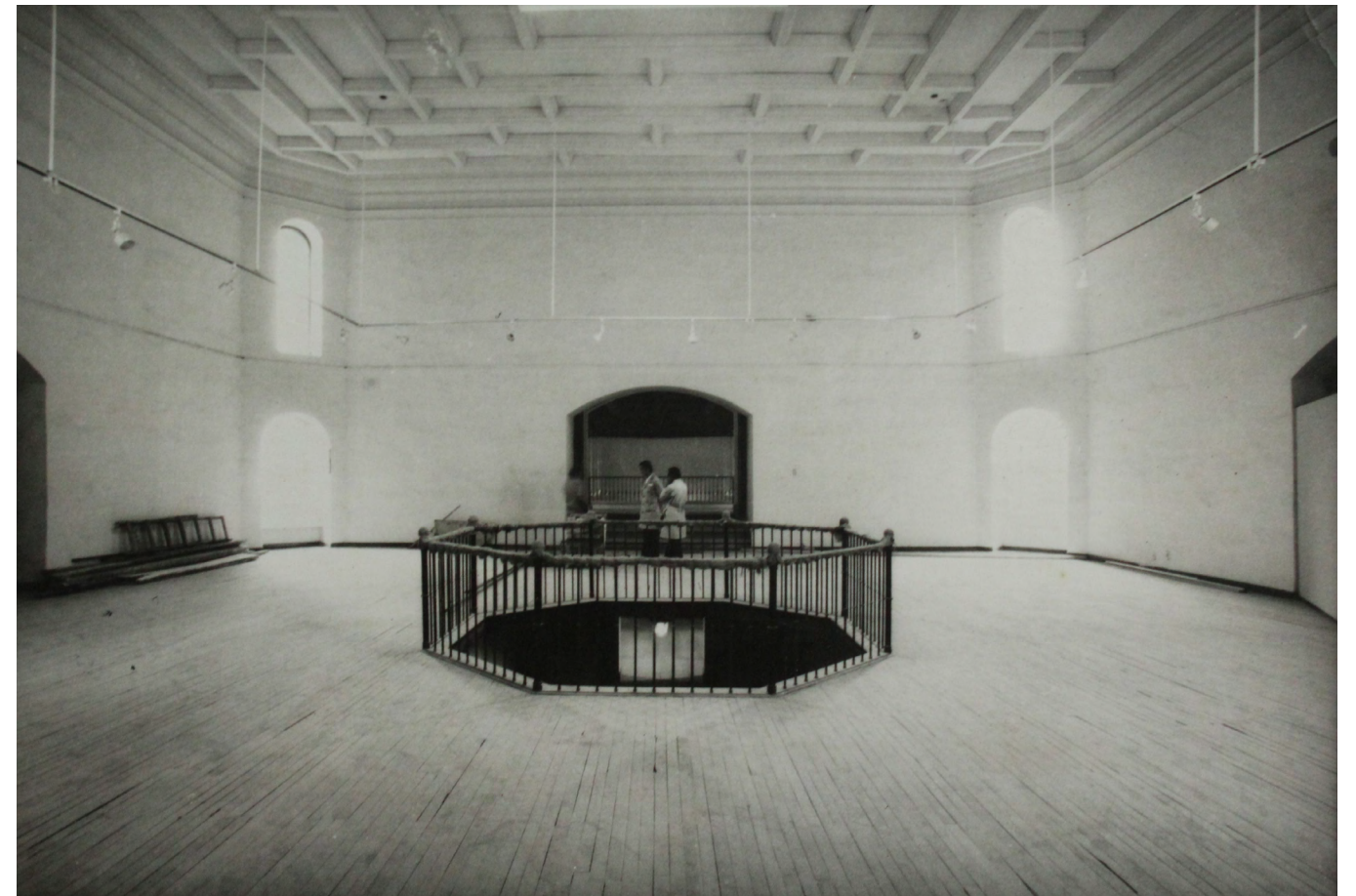


Fig. 6 Autor desconocido
Rotonda tercer piso, etapa final

Ca. 1976
Fotografía
Centro de Documentación Museo Nacional de Colombia
Extraído de Álbum Fotográfico Obras de Remodelación 1976 de Dicken Castro y Ricardo Rincón
Foto: ©Museo Nacional de Colombia

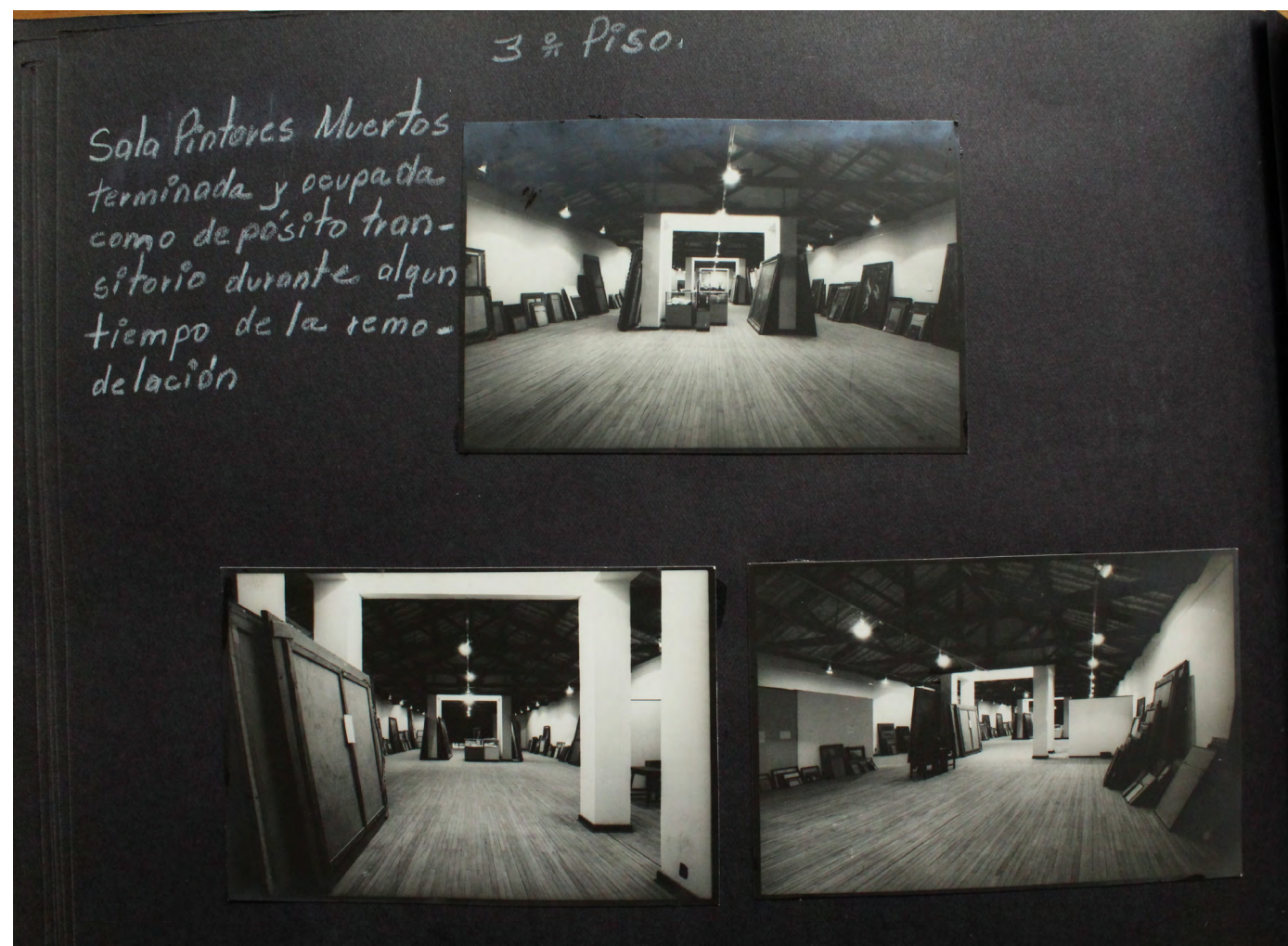


Fig. 7 Autor desconocido

Sala Pintores Colombianos Muertos terminada y utilizada como depósito temporal

Ca. 1976

Fotografía

Centro de Documentación Museo Nacional de Colombia

Extraído de Álbum Fotográfico Obras de Remodelación 1976 de Dicken Castro y Ricardo Rincón

Foto: ©Museo Nacional de Colombia

Estas afirmaciones fueron rápidamente respondidas por la directora a través del mismo diario, explicando que el museo no contaba con sótanos. Así mismo, en dichas respuestas Araújo exponía los criterios que se habían seguido para escoger las obras finalmente colgadas en el MNC.

Sin embargo, estas réplicas de Araújo no pararon la discusión, sino que, más bien, levantaron los ánimos. El 10 de noviembre, en este mismo periódico y después de cartas publicadas de la Academia Colombiana de Historia y de Santiago Martínez Delgado, así como de una entrevista a Sebastián Romero, nuevo director del MNC, el columnista Roberto Posada, bajo el nombre de D'Artagnan, escribía:

Despersonalicemos, pues, este asunto. ¡Despoliticémoslo! Y, sobre todo, ahora cuando ha llegado a la dirección del Museo Nacional un técnico en la materia, el museólogo Sebastián Romero, hay que apoyarlo, por encima de los prejuicios y de los rencores heredados. Y más bien que los otros "museólogos" (quienes no lo son en propiedad sino en el campo idílico de la narrativa, con el "Louvre" como telón de fondo), calmen sus ímpetus, se seren y no incurran a histerias por todo cuanto aquí se dice o no se dice, se toca o no se toca. Nadie ha vilipendiado la honra de la "museóloga" Emma Araújo, ni de sus selectos y cultos colaboradores. Pero, por favor, que no pontifiquen, y permitan las interpelaciones del público sin necesidad de permisos que no vamos a pedir.³²

La última voz que se escuchó alrededor de esta polémica fue la de Gloria Zea. El 19 de noviembre, Zea defendió no solo la labor de Emma Araújo, sino la de todo el equipo que acompañó dicha tarea. La lluvia de críticas contra la gestión de Araújo (que se podrían condensar, por un lado, en el miedo al uso de los depósitos y, por otro, en la desestimación de los criterios con los que se escogieron las obras que se iban a montar en el museo -criterios que dejaron por fuera a algunos de los artistas que tenían su puesto asegurado en el museo-) demuestra la importancia que tiene esta administración en el paso de un museo tipo "gabinete de curiosidades" a uno que plantea una narrativa de lo nacional a través de cada una de sus salas y que, además, intenta seguir las corrientes museológicas del momento. Igualmente, a través de estos cuestionamientos surge una pregunta esencial para saber cómo seguir trabajando: ¿qué es y qué implica ser un museo nacional?

La conciencia del poder que posee el museo para incluir y excluir a través de sus narrativas podría ser la gran enseñanza de esta administración, en un momento donde todos piden su espacio en el MNC.

³² Roberto Posada, "Lágrimas de 'museólogos'", D'Artagnan, *El Tiempo*, noviembre, 1982.

A modo de conclusión

El tipo de *modernización* planteada para el MNC durante la administración de Emma Araújo tuvo dos frentes: por un lado, una reorganización estructural administrativa que permitió la apertura de espacios dentro del museo, capacitación y consolidación del personal y, lo más importante, una gestión de colecciones que posibilitó organizar y saber el estado real de la colección; por otro lado, un trabajo paralelo de readecuación física de los espacios, para dar entrada a una nueva exposición permanente que, a partir de nuevos presupuestos expográficos relacionados con la Bauhaus y una asesoría académica sólida por parte de conocedores en el tema, de alguna manera logró dar nueva vida al museo con una intención de difusión hacia el público escolar³³.

Lo expuesto hasta el momento permite dos reflexiones. La primera es pensar el museo no solo como un lugar de memoria³⁴, sino como un conjunto más complejo que debe tener en cuenta aspectos como el proceso de musealización³⁵, las relaciones (que, por lo demás, pueden ser conflictivas) entre la historiografía y la museografía³⁶, las personas que no actúan como entes homogéneos sino en un entorno de redes y experiencias individuales y colectivas particulares que permitiría considerarlas, entonces, como agentes de patrimonialización³⁷ y, por último, lo político (entendido en su sentido más amplio), que en este caso en particular hace reconsiderar conceptos como la nación y la memoria como centrales en la creación (o re-elaboración) de un museo nacional.

Esto teóricamente significa que el museo se presenta como un lugar de encuentros, confrontaciones y disputas sobre lo que se debe o no conmemorar, dejando a un lado el sentido de pasividad que se le suele otorgar a este espacio. Así, el museo debe verse como un lugar de disputas y de conflictos en torno a distintos proyectos relacionados con posiciones políticas divergentes³⁸. Lo anterior quiere poner de manifiesto que, si bien hay una accidentalidad, también hay una intencionalidad en los olvidos y recuerdos que ejercen estos *agentes de patrimonialización* durante el *proceso de musealización*.

Entendiendo todas estas dimensiones, se podría concluir que el museo es *lugar de memoria* o, mejor, lugar de (re)elaboración de la memoria y, como consecuencia, un lugar de disputas, por lo que el espacio institucional del museo, más aún el de un museo nacional, recobra una potencia para la generación de identidades que es necesario reconocer.

La segunda reflexión apunta a un entorno más cercano: se trata de la tarea de abrir y profundizar la investigación no solo del MNC, sino de todas las redes que se han abierto con la revisión de un cambio realizado en

pocos años. Esta reflexión pone al investigador frente a un mundo aún inexplorado, permitiendo repensar figuras como las de Emma Araújo y Gloria Zea, en clave de los tipos de agentes que han participado en la creación de la política cultural en el país y las redes que conformaron. Solo como un vistazo a las oportunidades conceptuales que se abren se retoma el término de *intelectuales de Estado* de Gonzalo Sánchez³⁹. Dicho concepto aportó un marco para esta investigación que fue necesario complejizar y ajustar al tipo de “tecnócrata” que encontramos en el entorno cultural:

Primero, en lo leído hasta el momento en la revista *Gaceta*, ninguno de los actores deja claro su pertenencia a algún partido político, tradicional o de izquierda, aunque no por ello dejan de lado cuestionamientos importantes al Gobierno sobre cómo se están aplicando sus políticas de salvaguardia al patrimonio nacional, o los pocos recursos con los que cuentan; segundo, se percibe la pertenencia de la mayoría de ellos a una élite... en un tercer lugar, se identifica en varios de sus discursos, una forma literaria inspirada por la aspiración hacia la utopía... por último, al ser intelectuales que se establecen en Colcultura, abogan constantemente por la institucionalidad, es decir, que las transformaciones deben pasar necesariamente por el sistema y dispuestas en las políticas emanadas desde ahí.⁴⁰

Piénsese esta conclusión más como una hipótesis de trabajo que debe ser continuamente puesta a prueba al abrir el campo investigativo de las instituciones culturales que han dirigido la política en este campo.

Fuentes

Fuentes de archivo

Ministerio de Cultura (MC), Archivo Central.

Museo Nacional de Colombia (MNC), Bogotá, Centro de Documentación, Archivo Histórico.

Bibliografía

Bolaños, María, org. *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Gijón: Trea, 2002.

De Mello Vasconcelos, Camilo. *Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de História do México. 1940-1982*. São Paulo: Editora Alameda, 2007.

Escobar, Ana C. “Narrativas en disputa: el Museo Nacional de Colombia en la gestión de Emma Araújo de Vallejo (1975-1982)”. Tesis de Maestría en Educación, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

³⁹ Véase también Gonzalo Sánchez, “El compromiso social y político de los intelectuales”, *Journal of Iberian and Latin American Research* 7, n.º 2 (2001): 133-150.

⁴⁰ Escobar, “Narrativas en disputa...”, 56-57.

³³ Un hallazgo muy interesante dentro del archivo personal de Emma Araújo, que fue entregado al Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia, consiste en los documentos de trabajo de algunas apuestas educativas realizadas por el MNC a través del Departamento de Educación, creado en 1980 siguiendo la nueva perspectiva de museo y la función social que se le empieza a atribuir. Para más información, véase Escobar, “Narrativas en Disputa...”, 108 y ss.

³⁴ Pierre Nora, *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire* (Chile: LOM Ediciones, 2009).

³⁵ Este proceso puede ser definido como uno donde los objetos, retirados de sus contextos originales y resemantizados en un nuevo lugar –el de la exposición o el del acervo–, son conservados, investigados y expuestos a partir de construcciones narrativas que surgen desde los procedimientos de salvaguarda y comunicación articulados a los campos de conocimiento responsables de la recolección, identificación e interpretación de las colecciones. Zita Possamai, “Olhares cruzados. Interfaces entre história, educação e museologia”, *Museologia & Interdisciplinaridade* 3, n.º 6 (marzo/abril de 2015): 23-24.

³⁶ Luis Gerardo Morales, “Límites narrativos de los museos de historia”, *Alteridades* 19, n.º 37 (2009): 44.

³⁷ Cecilia Helena de Salles Oliveira, “O Tempo presente e os sentidos dos museus de história”, *Revista História Hoje* 2, n.º 4 (2013): 105-106.

³⁸ Camilo de Mello Vasconcelos, *Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de História do México. 1940-1982* (São Paulo: Editora Alameda, 2007), 24.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1989.

González, Beatriz. "¿Un museo libre de toda sospecha?". En *Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro, memorias*. Editado por Gonzalo Sánchez y Emma Wills, 83-97. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1999.

González, Beatriz. "Marta Traba y la Crítica de una Década". En *El programa cultural y político de Marta Traba. Relectura*. Editado por Gustavo Zalamea, 69-77. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2010.

González, Beatriz y Marta Fajardo. "Estudios para los guiones museológicos de la Colección de Bellas Artes del Museo Nacional". *Gaceta* 1, n.º 15 (octubre de 1977). Separata.

Instituto Colombiano de Cultura. "Instituto Colombiano de Cultura". *Gaceta* 1, n.º 10 (mayo de 1977): 1-36.

Franco, Germán. "Memorando de Germán Franco a Emma Araujo". Archivo Central Ministerio de Cultura, Bogotá, caja n.º 1, carpeta AR-013, Correspondencia- Varios (Bogotá, ene. 29, 1975), folio 2.

Jiménez, Wilson. "El Museo Nacional de Colombia y las Ciencias Naturales entre 1920 y 1935". *Cuadernos de curaduría*, n.º 13 (diciembre de 2012). <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Documents/cuadernos13FINAL.pdf>

López, William Alfonso. *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*. Bogotá: Facultad de Artes y Universidad Nacional de Colombia, 2015.

Martínez, Santiago. "s.o.s por el Museo Nacional". *El Tiempo*, septiembre 25, 1982.

Morales, Luis Gerardo. "Límites narrativos de los museos de historia". *Alteridades* 19, n.º 37 (2009): 43-56.

Moreno de Ángel, Pilar. "La recuperación de la Biblioteca Nacional". *Gaceta* 1, n.º 5 (agosto de 1976): 28- 29.

Mosseri, Jacques y Carlos Niño. "Montaje Museográfico Museo Nacional". *PROA*, n.º 280 (1979): 30-34

Museo Nacional de Colombia. *Catálogo del Museo Nacional*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional e Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1968.

Museo Nacional de Colombia. *Roberto Pizano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Chile: LOM Ediciones, 2009.

Oliveira, Cecilia Helena de Salles. "O Tempo presente e os sentidos dos museus de história". *Revista História Hoje* 2, n.º 4 (2013): 103-123.

Posada, Roberto. "Lágrimas de 'museólogos'". D'Artagnan. *El Tiempo*, noviembre 10, 1982.

Possamai, Zita. "Olhares cruzados. Interfaces entre história, educação e museologia". *Museologia & Interdisciplinaridade* 3, n.º 6 (mar /abr 2015): 17-31.

Rodríguez, María Paola. "Origen de la institución museal en Colombia: entidad científica para el desarrollo y el progreso". *Cuadernos de curaduría* 6 (enero-junio 2008). <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/Aproximacionesalahistoria06.pdf>

Ruiz, Jorge E. "La Separata 18. El nuevo orden cultural internacional". *Gaceta* 1, n.º 18 (1978): 15-22.

Sánchez, Gonzalo. "El compromiso social y político de los intelectuales". *Journal of Iberian and Latin American Research* 7, n.º 2 (2001): 133-150.

Urrego, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y nación en Colombia*. Bogotá: Universidad Central -DIUC y Siglo del Hombre Editores, 2002.

Vega, Carlos M. "Se reabre el Museo Nacional. Otra obra de Colcultura en Bogotá". *El Espectador*, agosto 1, 1978.

Zea, Gloria. "Separata 10. La Nueva Cultura Colombiana" *Gaceta* 1, n.º 10 (mayo de 1977): 15-22

**patrimonio
en estudio**



Coro de San Agustín de Bogotá: liturgia, obra y museo

Daniel Gutiérrez Reyes¹

Resumen

La significatividad de los coros –el lugar arquitectónico– en el ámbito del patrimonio cultural está escindida. Por un lado, son un espacio consagrado, legado del Oficio Divino para el cual fueron creados –pero que ya no está en vigor–. Por otro lado, su obra artística despierta el interés de expertos que, frecuentemente, relegan su significado religioso. En cualquier caso, en Colombia, las particularidades espaciales y artísticas de los coros y su relación con la liturgia previa al Concilio Vaticano II no han sido suficientemente exploradas, debido a que gran parte del mobiliario litúrgico de la Iglesia se volvió obsoleto en el curso del siglo xx. Este artículo presenta una interpretación del conjunto artístico del coro de San Agustín de Bogotá en relación con las ceremonias sagradas que albergaba. Se propone que los coros, hoy obsoletos, a pesar de ser inseparables de los templos donde están, abren una oportunidad para la museología de la experiencia religiosa y la representación artística del poder divino en la sociedad colonial hispanoamericana.

Palabras clave: mobiliario litúrgico, sillería de coro, arte religioso, museización de iglesias.

¹ Arquitecto de la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble de la Universidad Nacional de Colombia.

Introducción

En un célebre pasaje de la *Ética nicomaquea*, Aristóteles había distinguido entre el hacer [*poiesis*], que busca un fin externo (la producción de una obra), y el actuar [*praxis*], que tiene en sí mismo (en el actuar bien) su fin. Entre estos dos modelos, liturgia y *performance* insinúan un híbrido tercero, en el cual la acción misma pretende presentarse como obra.²

La distinción que explica Agamben en el fragmento citado servirá de premisa y de ruta a lo largo del texto. La obra material, externa, era para los griegos el resultado del trabajo del maestro artesano –*technitês*–, quien dominaba la técnica y podía enseñarla; por ejemplo, la carpintería, la escultura o la pintura³. La *praxis*, por su parte, no implicaba producción, tenía un fin en sí misma que no era externo, como por ejemplo la teoría⁴. Sin embargo, tanto *poiesis* como *praxis* eran el resultado de un hábito (palabra que proviene del verbo ἔχω, “tener”) que conducía a tener control de la voluntad, es decir, una disposición hacia lo más virtuoso⁵. Consecuentemente, la *praxis* habitual de un monje se desarrolló con base en este concepto, como el sometimiento por voluntad propia a unos deberes regulares codificados en forma ritual, por los cuales se lograba una vida consagrada⁶. El Oficio Divino –i. e. el oficio del coro– era parte de dichos deberes, y como oficio, etimológicamente se puede vincular al oficial, pues el sacerdote durante el Oficio es instrumento de la gracia divina, sacramento efectivo *ex opere operato*⁷. En el coro, encontramos que la obra del artesano y la forma de vida del fraile se entrecruzan, el recinto del coro puede verse así como una frontera entre estética y ética.

En su investigación del término *liturgia* (*laos*, pueblo y *érgon*, obra; “acto público”), Agamben encuentra que este es mejor entendido en el mundo cristiano como *officium*, ya que el uso de la palabra liturgia para designar las ceremonias de la Iglesia es moderno⁸. El Oficio Divino, aunque no tuviera la efectividad de un sacramento, no dejó de ser efectivo en cuanto su finalidad era el fortalecimiento del carácter del sujeto mismo, cuyo deber de asistir al coro día y noche le permitía vivir de modo instrumental en relación con Dios. Tenemos así que las ceremonias del Oficio Divino –en el coro– aunque no fueran sacramentales en sentido estricto, en cuanto que no involucraban un misterio, permitían al hombre consagrado –dejarse– actuar en la Gracia, como “interlocutor entre Dios, y los Hombres”⁹.

En la primera parte de este artículo se describen los elementos que componen el escenario arquitectónico del coro de San Agustín de Bogotá y la manera doble en que estos recrean la perfección de la creación divina. Por un lado, en su composición y, por otro, en sus contenidos simbólicos. Estos últimos manifiestan la jerarquía del poder divino y la Iglesia católica, proporcionando una explicación soteriológica del Oficio, en la que los miembros de la Iglesia son participantes de la gloria de Dios.

En la segunda parte se explica el proceso iterativo de la práctica litúrgica habitual, enmarcada en la observancia regular, por la cual el recinto del coro mantenía su ambiente sagrado. Finalmente, se reflexiona sobre la sacralidad del coro una vez dejó de ser usado para el culto y se explora su estado actual como recinto que es litúrgicamente obsoleto, aunque haya sido hecho para el uso específico de una liturgia, tal como se practicara en los siglos xvii y xviii. Con lo cual se llega a la conclusión de que su buen estado de conservación debería ser una oportunidad para la comprensión histórica y arqueológica de su obra material, desde el interior mismo de la esfera de lo sagrado –i.e. en el interior de un templo en uso–, de tal forma que se establezca un vínculo entre prácticas didácticas y prácticas rituales y devocionales, entre lo sagrado y lo profano, imaginado así la posibilidad de una arquitectura de uso mixto que es templo y museo a la vez, donde se muestre que en el coro confluían *poiesis* y *praxis* litúrgica.

El coro como *poi ma*: arquitectura, arte y orden divino

Durante el régimen español y hasta la primera mitad del siglo xx, el coro y el altar funcionaron conjuntamente en Hispanoamérica, lo cual generaba una tensión entre los gestos del preste y las voces del coro durante las funciones en iglesias catedrales y conventuales. En los templos conventuales, la ubicación del coro elevado, en una tribuna¹⁰ a los pies de la nave¹¹ –separado de lo mundano–, acentuaba el carácter *misterioso* de las celebraciones, con lo cual proporcionaba una experiencia propicia para el culto.

El coro de San Agustín de Bogotá, hecho entre 1665¹² y 1675¹³, en su mayor parte por los maestros de ensambladores¹⁴ Agustín de la Zerda y Pedro de Heredia, es uno de los pocos ejemplos conservados en el país con su sillería completa y en su ubicación original. Esta condición lo hace indispensable para entender las relaciones espaciales del templo conventual santafereño y lo que ellas significan. La construcción del convento de San Agustín, dirigida por el obrero mayor fray Cristóbal de Guzmán¹⁵ y el maestro de albañiles Bartolomé de la Cruz¹⁶, se ubica al final de un periodo de expansión de los conventos de las órdenes religiosas en la ciudad. El coro fue instalado en el templo pocos años después de terminada la obra del claustro, que era el convento matriz de los agustinos en el Nuevo Reino de Granada.

Hablar de una obra de finales del siglo xvii y principios del xviii en el mundo hispánico es hablar de un proceso de producción artística que involucra a Dios, pues Dios era el creador primero, el primer arquitecto¹⁷. Por lo tanto, la imitación de su obra se estimaba como el proceso óptimo para la consecución de la belleza, pues la creación *ex nihilo* era solo facultad

¹⁰ Entrepiso con barandilla. Según el Diccionario de autoridades de la RAE (1726-1739), Tomo VI, “El lugar elevado cercado de balcón, en donde decían las oraciones al Pueblo. Llamose así, por ser los Tribunales los que la hacían”.

¹¹ Espacio del templo que se desarrolla entre los arcos, sobre el eje central a lo largo del templo; el lugar del altar mayor se considera como la cabeza del templo y, consecuentemente, los pies son el extremo opuesto.

¹² Archivo General de la Nación (en adelante, AGN), Bogotá, Notaría Primera, Protocolo 67, fols. 584v-585r.

¹³ Archivo del Convento de San Agustín de Bogotá (en adelante, ACAB), Bogotá, Libro de gastos, tomo 21, fols. 2r-3r.

¹⁴ En el ejercicio del oficio de la carpintería se distinguían ensambladores de entalladores, aunque había carpinteros que dominaban las dos técnicas, este no parece haber sido el caso de Heredia, quien optó por trabajar en conjunto con los hermanos Lugo, escultores yeseros. Pedro de Heredia y Agustín de la Zerda se declaran a sí mismos “maestros de ensamblador” en el contrato que hacen con los agustinos en 1665. Véase también el caso del maestro Ignacio García de Ascuha en María del Pilar López, “Reflexiones sobre la obra de Ignacio García de Ascuha, entallador, ensamblador y arquitecto. Santafé, Nuevo Reino de Granada, primeras décadas del siglo xvii”, en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, n.º 21 (2011): 6-36.

¹⁵ ACAB, Bogotá, Libro de registro, tomo 12, fol. 45v.

¹⁶ ACAB, Bogotá, Libro de gastos, tomo 19, fols. 23r-23v.

¹⁷ Juan Caramuel Lobkowitz, *Arquitectura civil recta y obliqua*, tomo 2 (Vigevano: Imprenta obispa por Camillo Corrado, 1678), 1.



Fig. 1 Pedro de Heredia
Sillería del coro de la iglesia de San Agustín de Bogotá: vista general

1675
Madera de nogal (72 sillas)
Provincia de Nuestra Señora de Gracia de Colombia
Foto: Daniel Gutiérrez Reyes, 2019

divina¹⁸. En la pintura, la imitación consistía en representar, por ejemplo, el cuerpo humano, omitiendo sus defectos, teniendo en mente al modelo de proporción ideal, y no al cuerpo particular que se percibía con los sentidos¹⁹. En la arquitectura, en línea con este pensamiento neoplatónico, se usaban como modelos las formas geométricas y las proporciones matemáticas como herramientas para conseguir la armonía entre las partes.

A la majestad y hermosura de una Fábrica la llaman los griegos εὐρυθμία [euritmia], y Vitruvio con estas palabras la define... quien no sabe, qué cosa sea la Eurhythmia, tampoco sabrá, que es Simetría... Supone, y con mucha razón, que la obra más perfecta, que ha hecho la Naturaleza (así se llama Dios) es el Hombre: y así le toma por Exemplar, para imitar sus proporciones en las Columnas de la Arquitectura.²⁰

Germán Téllez Castañeda²¹ adelantó un análisis formal en la década de 1980 en el que demostró, por medio de construcciones geométricas, que en la planta del templo de San Agustín de Bogotá se mantienen proporciones aproximadas al número ϕ (phi), también conocido como número áureo o divina proporción²². Por ejemplo, “La modulación entre ejes de los machones que soportan las arquerías²³ longitudinales de la nave y las anchuras de la nave varían entre 1,46 y 1,6 [en metros, esto es $\frac{8,8}{5,5} = 1,6 \approx \phi$]²⁴. De la misma forma, la mayor longitud del coro, medida desde la cara exterior del muro testero²⁵ hasta la balaustrada, mantiene una proporción aurea aproximada con el ancho de la nave. Consecuentemente, una medición de los respaldos altos de la sillería del coro muestra que su composición no presenta una implementación estricta de las proporciones de los órdenes clásicos, es decir, en relación analógica con el cuerpo humano, pero sí muestra una combinación libre de elementos formales clásicos y el uso de la proporción aurea. Diríamos, sin la intención de trasponer preceptos del manierismo italiano, que el diseño de la sillería del coro se basa en la simetría y el ritmo, pero hay cierto menosprecio de la armonía que se logra por medio de la razón aritmética²⁶. Se observa, en su lugar, la *maniera* propia del maestro que labró y ensambló la sillería, teniendo presente que esta –la *maniera*– sugiere un entrecruzamiento entre la habilidad individual del maestro y su época, tomando por “época” la práctica común, que para el caso del coro de San Agustín era la de remitirse a los tratados italianos, considerados adecuados para este tipo de trabajo.

En su lección dictada en la Academia de Arquitectura de Mendrisio – referida al inicio–, Agamben explica que, para Aristóteles, la producción artística es la relación que se da entre potencia –*dýnamis*– y acto –*enérgeia*–, cuando el que *tiene* una habilidad técnica la ejercita. “Aquel que posee –o tiene el hábito de– una potencia puede tanto ponerla como no

¹⁸ A juzgar por la posición del jesuita santafereño del siglo xvii Juan Martínez de Ripalda, las cosas del mundo eran inaccesibles a la intelección humana. Así, la mente del artista operaría con base en una imagen mental del objeto que buscaba reproducir, y esta imagen solo se *asemejaba* a la cosa externa, no informaba sobre la cosa en sí, pues esta permanecía para siempre desligada del alma del artista. De tal suerte que el artista imitaba no la cosa que tomaba como ejemplo, sino la imagen interior que se hacía de esta, con lo que activaba una desviación permanente que tendía al alma inmortal y no a la mundanidad del modelo artístico. Véase José del Rey Fajardo, *Vida, obra y pensamiento del maestro javeriano Juan Martínez de Ripalda (1641-1707)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007).

¹⁹ Miguel Beistegui, *Aesthetics after metaphysics. From mimesis to metaphor* (Londres: Taylor & Francis Group, 2012), 11-28.

²⁰ Caramuel Lobkowitz, *Arquitectura civil recta y obliqua...*, 6.

²¹ Germán Téllez Castañeda, *Iglesia y convento de san Agustín de Santa Fe y Bogotá* (Bogotá: Provincia Agustiniana de N.tra S.ra de Gracia, 1998).

²² Por ejemplo, Luca Pacioli, *De divina proportione* (Venecia: Antonio Capella, 1509). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022764>

²³ Según el diccionario de la RAE, “Serie de arcos apoyados sobre columnas o machones”.

²⁴ Téllez Castañeda, *Iglesia y convento de san Agustín...*, 166.

²⁵ Testero es, en este caso, el muro de la fachada principal.

²⁶ Erwin Panofsky, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. María Teresa Pumarega (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 67-92. Véase también Alberto Pérez-Gómez, “Architecture as communicative setting 1: premodern musical atmospheres”, en *Attunement: architectural meaning after the crisis of modern science* (Cambridge: The MIT Press, 2016), 31-69.

Fig. 2 Daniel Gutiérrez Reyes
Plano en sección horizontal de la sillería del coro de San Agustín de Bogotá
2020
Dibujo asistido por computador - CAD

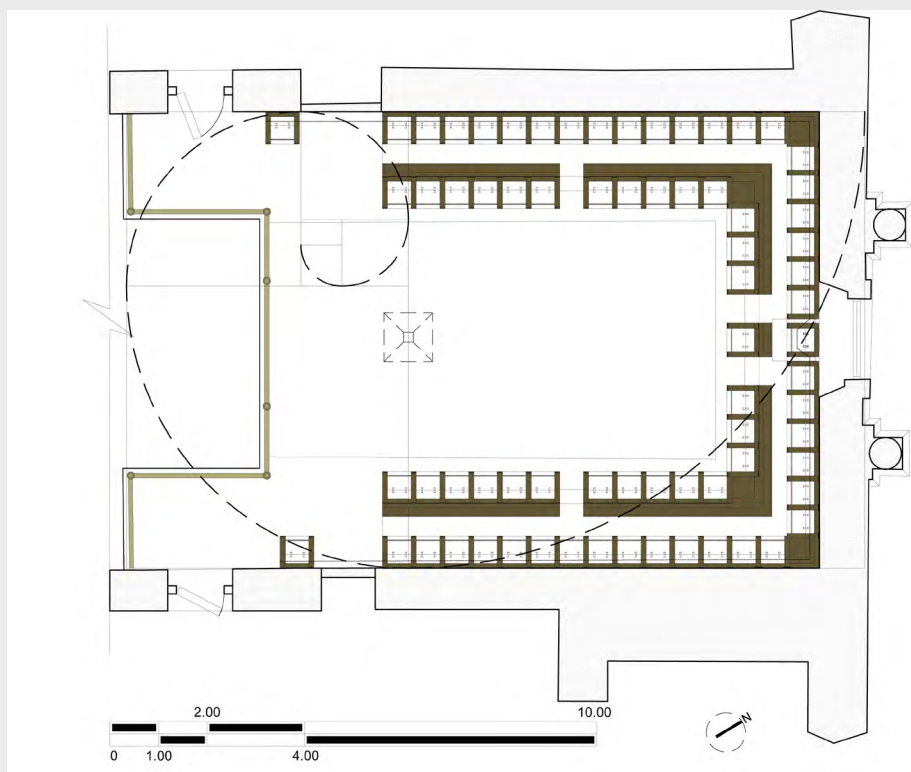
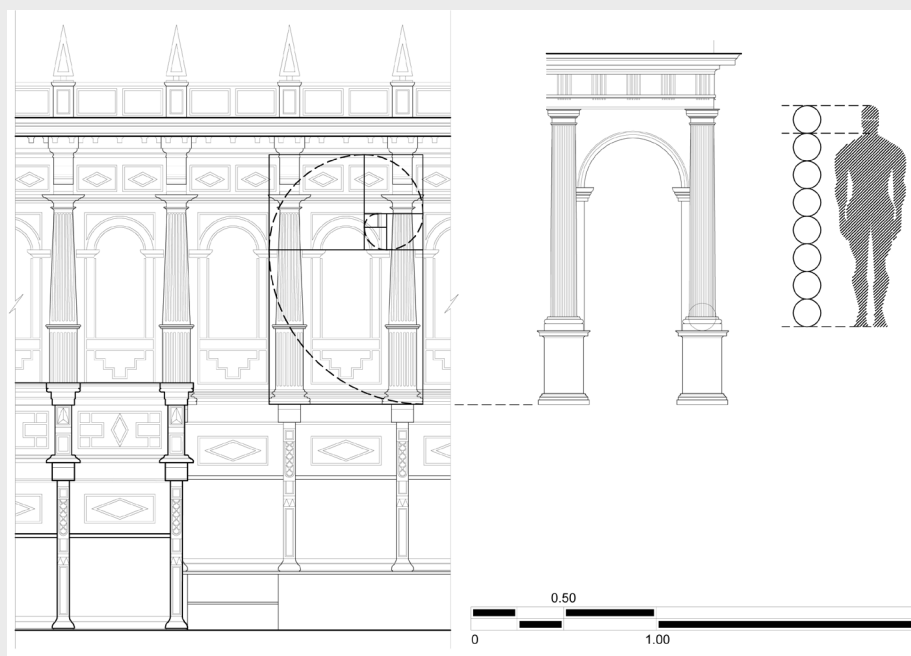


Fig. 3 Daniel Gutiérrez Reyes
Detalle del plano en sección vertical de la sillería del coro de San Agustín de Bogotá y proporción clásica del arco del orden dórico
2020
Dibujo asistido por computador - CAD



ponerla en acto"²⁷. Sin embargo, advierte Agamben, esta capacidad de *no* actuar que tiene el que es hábil en una técnica no reside completamente en la voluntad del artista y, de hecho, se debe abandonar el dispositivo sujeto/objeto para comprenderla; pues la no-potencia no puede ser poseída por el sujeto, sino que deriva de la técnica misma y, por tanto, la obra no es estrictamente la realización del artista²⁸. Heidegger habla de una lucha entre el mundo y la tierra: lo inteligible y lo ininteligible. Se puede ubicar así al artista en una zona de indiferenciación, en la que su destreza puede *dejarse* ser inoperante. "en el *dejar* acontecer se anuncia un plegarse, esto es, un no querer, que permite toda libertad de movimientos"²⁹. Esto no quiere decir que haya una preexistencia en el material que el artista llega a revelar, sino que es el mundo -la época- el que establece las condiciones que permiten que una obra sea comprensible³⁰. En tal sentido debe entenderse el *estilo*, conforme a una época, una fuerza externa al artista que le permite producir su obra.

La *maniera* era el modo de representar que consistía en copiar las cosas más bellas -manos, cabezas, cuerpo, etc.- y juntarlas para así lograr la forma más bella posible. Este proceder ya lo observaba Vasari en el primer volumen de la tercera parte de su *Delle vite de piú eccellenti pittori, scultori, et architetti* (1579), pues, en las vidas de los artistas que exponía hasta ese punto en su obra, Vasari reconocía cierta libertad -una *licentia*- en el uso de la regla -i.e. las medidas de los edificios antiguos-, un proceder que nacía de la regla misma sin ser la regla y que podía ser usado sin perjuicio del orden^{31 32}. Esa licencia en la *maniera*, no era otra cosa que la libertad que surgía entre el artista y la reproducción -*ritrarre*- de las antigüedades, que no debe ser entendida como una libertad expresiva absoluta, sino como una "nueva racionalización" que aún recurre a los clásicos, pero que aspira a darle vivacidad al arte³³. De ser tomada de otro modo, o sea, como reproducción estricta, solo llevaría a concluir el fracaso en la labor del artista en su supuesto intento de lograr una semejanza con el modelo. En otras palabras, la producción artística debe entenderse aquí como una reflexión indirecta, que tiende al ejemplo sin reproducirlo y que se fundamenta tanto en la semejanza como en la posibilidad de incluir la voluntad libre del artista. Juan Caramuel lo manifiesta en su segundo tomo de *Arquitectura civil recta y oblicua* (1678) así:

Es pues la Resolución de este Escritor, que en la distinción de los géneros de la Arquitectura hay unas cosas, que son como esenciales; y otras, que son accidentales. En aquellas manda, que los Modernos sigan a los Antiguos: pero en estotras se aprovechen de su libertad; y, si tuviesen ideas más hermosas, que las que se nos proponen en los Libros, pongan en obra las suyas, sin embarazarse con las otras.³⁴

²⁷ Agamben, *Creación y anarquía...*, 31.

²⁸ Agamben, *Creación y anarquía...*, 41-42.

²⁹ Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte (1935-1936)", en *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Aianza Editorial, 1995), 59.

³⁰ "Heidegger ha señalado que la función de la obra de arte (como el paradigma científico aceptado) es articular la comprensión implícita en las prácticas actuales". Hubert L. Dreyfus, "Heidegger's ontology of art", en *A companion to Heidegger*, ed. por Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall (Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005), 414.

³¹ Giorgio Vasari, *Delle vite de' piú eccellenti pittori, scultori, et architetti*, parte terza, primo volume (Boloña: Herederos de Evangelista Dozza, 1648), 3-4.

³² En arquitectura, el orden es la disposición y proporción de los elementos formales constitutivos de una fachada: basas, fustes, capiteles y entablamento.

³³ Panofsky, *Idea...*, 70-73.

³⁴ Caramuel Lobkowitz, *Arquitectura civil recta y obliqua...*, 11.

35 Juan Flórez de Ocariz, *Genealogías del Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1674). <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2518>, tomo I, 32-33.

36 Lateral o entreclavo. Paneles laterales en la mitad inferior la silla que en San Agustín cuentan con brazos o brazal y apoyamanos. Véase María Dolores Teijeira Pablos, "Glosario", en *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls*, eds. Fernando Villaseñor Sebastián, María Dolores Teijeira Pablos, Welleda Muller y Frédéric Billiet (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 433-438.

37 Las metopas y los triglifos son partes formales del friso dórico, mientras que los otros elementos son de filiación grecorromana diversa. La manera en que están dispuestos, tanto en el coro de la Catedral como en el de San Agustín, revelan la afinidad que hay entre los dos. Daniel Felipe Gutiérrez Reyes, "El coro de la iglesia del convento de san Agustín de Bogotá: culto divino y espacio coral en Santafé, 1675 - 1861" (Tesis de Maestría en Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble, Universidad Nacional de Colombia, 2019). <http://bdigital.unal.edu.co/74880/>, 101-102.

38 Santiago Sebastián, "La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá", en *Archivo Español de Arte*, 152 (1965): 321-326. Véase también del mismo autor "Techumbres mudéjares en la Nueva Granada", *Cuadernos del Valle 1* (1965). En *Santiago Sebastián. Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, 189-207. Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006.

39 AGN, Bogotá, Sección Colonia, Notaría Primera, Protocolo 67, fols. 584v-585r.

40 Sebastian Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, trad. Francisco Villalpando (Toledo: Casa de Ivan de Ayala, 1552), lv.

41 Madera de nogal talada y serrada en Bojacá, Cundinamarca. ACAB, Bogotá, Libro de Gastos, tomo 21, fol. 2r

Teniendo en cuenta lo anterior, se entiende la similitud que hay entre la sillería del coro de San Agustín de Bogotá y la sillería del coro de la Catedral santafereña, esta última hecha por Luis Márquez de Escobar en la primera década del siglo XVII³⁵. Sus laterales³⁶ son casi idénticos y presentan varios elementos afines, como por ejemplo los pináculos del coronamiento, las metopas y triglifos del friso y las ménsulas del entablamento³⁷. Se puede reconocer un ejercicio "manierista" por parte del maestro Pedro de Heredia al imitar el coro de la Catedral sin querer reproducirlo, ya que articula las prácticas de la "carpintería de coros" en una obra nueva, acudiendo al recurso de los italianos que medían las obras de sus predecesores para aprender de ellas. Hace ya más de cinco décadas que Santiago Sebastián, siguiendo a Enrique Marco Dorta, demostró la influencia de los tratados italianos en la arquitectura neogranadina³⁸. Esto, en San Agustín, es especialmente evidente en la relación que hay entre la portada y las *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola, así como entre el *Tercero y cuarto libro de arquitectura* de Serlio y los diseños de las techumbres del sotocoro y las bóvedas, en cuyos casos se toman como referencia los libros mencionados, pero, deliberadamente, no se copian con fidelidad. Las techumbres del sotocoro y las bóvedas de San Agustín fueron hechas por el mismo maestro que hizo el coro -Heredia-³⁹, lo que no deja duda de que este consultó el libro de Serlio para su trabajo y seguramente atendió su exhortación:

una cosa es imitar las cosas antiguas, así como ellas están hechas: y otra cosa es saber hacer elección de lo más excelente conel autoridad de Vitruvio, y desechar lo bruto, y no seguir lo mal entendido, porque la más excelente cosa que puede tener el arquitecto es que no se engañe ni siga por su juicio como muchos han hecho, que obstinados en sus pareceres y opiniones hacen cosas como las han visto en Roma, y con decir, los antiguos las han hecho así se contentan.⁴⁰

En el interior del coro de San Agustín hay un despliegue de imágenes dispuestas cuidadosamente en concordancia con la jerarquía de la iglesia celestial y terrenal. Las 72 sillas de madera de nogal⁴¹ son fijas y están acopladas unas con otras formando una planta de tres tramos que se abre al altar en dos gradas: alta y baja. En el costado de la testera se encuentra el trono del prelado, que destaca por su posición central bajo la ventana y un dosel dorado, el cual está rematado por una imagen de bulto en yeso, tallada y policromada que representa a Cristo en forma de pelícano sacrificándose. En el respaldo del prelado, la pintura de La Anunciación, acompañada de la inscripción *Ecce ancilla Domini* (He aquí la esclava del Señor), simboliza la obediencia y el sometimiento a la potestad divina, que está representada por una imagen de medio bulto de la Trinidad en yeso, dorada y policromada, fijada sobre la ventana. Esta y las demás tallas fijadas al muro testero fueron hechas -simultáneamente con la sillería- en



Fig. 4 Luis de Lugo y Diego de Quiñones
Pelícano del dosel del estalo prioral del coro de San Agustín de Bogotá

ca. 1675
Talla de bulto en yeso, dorada y estofada.
Provincia de Nuestra Señora de Gracia de Colombia
Foto: Daniel Gutiérrez Reyes, 2019

el año 1675 por Luis de Lugo, y fueron doradas y estofadas por Diego de Quiñones⁴². La Trinidad está flanqueada por un coro de pequeños serafines alados que flotan sobre nubes, acompañados a un lado por San Agustín, patrono de la orden, y al otro por san Ambrosio, a quienes se les atribuye la composición del himno *Te Deum*⁴³, inscrito en los respaldos de las sillas altas. El *Te Deum*, de origen muy antiguo, habla de la organización eclesial, con Dios a la cabeza, seguido por sus ministros angelicales y terrenales, quienes lo alaban sin cesar. En el coro, las pinturas de los respaldos que acompañan este himno representan apóstoles, mártires, vírgenes, madres, patriarcas, fundadores, papas, beatos, obispos y eremitas; todos unidos cantando la gloria y majestad eterna de Dios, suplicando su misericordia.

42 ACAB, Bogotá, Libro de gastos, tomo 21, fols. 2r-3r.

43 Giorgio Agamben, *El Reino y la Gloria: una genealogía teológica de la economía y del gobierno*, trad. Flavia Costa, Edgardo Castro y Mercedes Ruvituso (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 387-391.

“Cantan” en una clara indicación de la función del coro, y las pinturas permiten visualizar esta gradación que conecta a Dios con los hombres.

A ambos lados del coro se desarrolla, como una fachada, la sillería alta coronada por un cornisamento que cubre las 49 pinturas hagiográficas que decoran los respaldos, las cuales fueron donadas por benefactores de la Orden unos 30 años después de ensamblada la sillería⁴⁴. Los respaldos de las sillas están separados por pilastras de basa alta, fuste estriado y dorado, y capitel. Enmarcadas en bordes negros ribeteados de dorado, semejando una arcada de medio punto, se ven las figuras aisladas de los santos, de pie sobre un fondo de horizonte lejano y cielo nublado pero luminoso; lo cual permite que los primeros planos sobresalgan⁴⁵. Hay una gran presencia de santos asociados a la Orden de San Agustín, incluso algunos que eran de nuevo culto para entonces, como Tomás de Villanueva, cuya canonización se dio en 1658. Debajo de cada pintura hay dos inscripciones, una con el nombre latinizado del santo y otra con un verso del *Te Deum*, el cual está distribuido en orden por fragmentos alternados entre un lado y otro del coro, revelando el uso de este espacio como lugar para el canto antifonal –*alternatim*–. Adicionalmente, para reforzar el diseño bipartito del coro⁴⁶, hay una relación temática entre las pinturas que están enfrentadas. Es decir, para cada santo representado en el lado de la Epístola hay otro correspondiente en el lado del Evangelio⁴⁷. Aunque el conjunto tiene un fuerte acento agustino, aún no es claro cómo se llevó a cabo la selección de los temas pictóricos; sin embargo, se puede suponer que la persona que concibió el programa se basó en fuentes reconocidas, como pudo ser un martirologio de la Orden, ya que el mensaje que se quiere convenir es conocido y aceptado, mas no una interpretación particular. Llamen la atención algunos aspectos, como por ejemplo la omisión de Tomás de Aquino, teniendo en cuenta que tanto coristas –i. e. aspirantes a sacerdotes– como presbíteros estaban íntimamente familiarizados con la *Summa theologica* y los temas de la segunda escolástica en general. Este hecho podría tomarse como una señal de que el florilegio hagiográfico, aunque destinado a hombres consagrados, apelaba a la devoción y no a la razón. Pues “el doctor Tomás” –como le decían algunos– no era venerado por su taumaturgia, sino por su teología. Es decir que el coro, como lugar para la oración y el culto, precisaba de imágenes venerables que, aunque en un nivel de devoción más elevado que el del laico común, mantenían un efecto conmovedor al evocar en la mente de los religiosos, la forma de vida instituida por Jesús y la fe de los mártires. En resumen, todo el conjunto, tallas en yeso, sillas con sus pinturas y textos, facistol y órgano –estos dos últimos retirados en la primera mitad del siglo xx–, enmarcados en el espacio abovedado de la nave, conformaba una unidad artística destinada a enriquecer y dar solemnidad al Oficio Divino, a la vez que evocaba el reino de los bienaventurados.

⁴⁴ ACAB, Bogotá, Libro de visitas, tomo 13, fols. 393v-394r. Esta es una hipótesis a la que llegué con base en una Visita Provincial de 1712, en la que se declara: “Asimismo visitamos el Coro y lo hallamos adornado de Pinturas y dorado”; sin embargo, a la fecha no se ha hecho un estudio detallado de estas obras. Están inventariadas en Provincia de N.tra S.ra de Gracia de Colombia, *Arte y fe: colección artística agustina*, eds. Rodolfo Vallín, María Victoria Gálvez y Eduardo Izquierdo (Bogotá: Provincia de N.tra S.ra de Gracia, 1995).

⁴⁵ Es inevitable no pensar en las umbrosas condiciones para las que fueron elaboradas estas pinturas, que una vez iluminadas por la luz titilante de las velas, especialmente en los oficios nocturnos, parecerían verdaderas ventanas.

⁴⁶ Repartido en dos partes que se abren: lado de la Epístola y lado del Evangelio.

⁴⁷ Gutiérrez Reyes, “El coro de la iglesia...”, 107-119.



Fig. 5 Autor desconocido
Tabla del respaldo alto de la sillería del coro de San Agustín de Bogotá: San Elías

ca. 1712
Óleo sobre madera.
Provincia de Nuestra Señora de Gracia de Colombia
Foto: Daniel Gutiérrez Reyes, 2019



Fig. 6 Autor desconocido
Tabla del respaldo alto de la sillería del coro de San Agustín de Bogotá: San Norberto

ca. 1712
Óleo sobre madera.
Provincia de Nuestra Señora de Gracia de Colombia
Foto: Daniel Gutiérrez Reyes, 2019



Fig. 7 Autor desconocido
Tabla del respaldo alto de la sillería del coro de San Agustín de Bogotá: San Bruno

ca. 1712
Óleo sobre madera.
Provincia de Nuestra Señora de Gracia de Colombia
Foto: Daniel Gutiérrez Reyes, 2019

Debe subrayarse que la audiencia a la que estaba dirigida el programa artístico del coro era el grupo de religiosos que constituía la comunidad del convento, es decir, hombres que desde muchachos vivían en el claustro y habían sido formados en su noviciado, observando sus costumbres, la regla de su patrono y las constituciones de la Orden⁴⁸. Por lo tanto, estaban preparados para interpretar las imágenes y el texto presentes en el recinto. De tal forma que, para esta audiencia, no había novedad en el mensaje pictográfico, pues este reflejaba sus creencias y costumbres, un *locus* de enunciación en retroceso constante, que remitía a las Escrituras. Era, en otras palabras, un mensaje que los precedía y subsistía sin ellos⁴⁹; debido a ello, estaría fuera de lugar, en este caso, hablar de discursos visuales didácticos del género *biblia pauperum*, porque, aunque haya *vidas ejemplares* representadas en las pinturas, ellas únicamente cobran sentido en relación con el contexto en el que están insertas, es decir, en un recinto de clausura al que no entraban seglares. Más aún, el coro como unidad de sentido compuesta de una obra escultórica, pictórica, gráfica y mueble, dirigida a una audiencia letrada, pasaría más propiamente al campo de los ritos, del *performace*, la ceremonia y la liturgia, ámbito en el que, para participar, se requiere del conocimiento previo de códigos de comportamiento y fórmulas, donde no hay espacio para la improvisación más que en momentos delimitados y bajo reglas de referencia.

Práxis litúrgica, hábito y autoridad

Por cuanto el Divino Culto, es el objeto principal, que hemos de tener siempre a los ojos, y el blanco, donde se han de dirigir nuestras acciones, (l. p. c. l) se nos manda en la Constitución, que el Culto Divino, y el Oficio [Divino], así de día, como de noche; así con nota, como sin ella, se celebre todos los días en la Iglesia.⁵⁰

Encontramos que el sintagma Oficio Divino se usaba para denominar lo que hoy se conoce como Liturgia de las Horas. Iniciando con Ambrosio en el siglo IV d. C., se puede descubrir una larga tradición del uso del término *officium* para designar “la praxis litúrgica de la Iglesia”⁵¹. De modo que en los libros litúrgicos que se usaron en el convento agustino de Santafé⁵² a lo largo del siglo XVIII y hasta la exclaustración en 1861, se encuentra este término tanto en la expresión Oficio Divino, como para indicar funciones particulares de los conventuales. Pero además, la praxis general de la liturgia agustina también se indicaba con la expresión Ceremonias Eclesiásticas, las cuales incluían el Culto Divino y los oficios de los religiosos “assi en el altar, como en el coro”⁵³. Con todo, sería equívoco reducir los significados de *liturgia* y *ceremonia* a un conjunto de prácticas externas: procesiones, reverencias y gestos, pues, como en todo ritual, las ceremonias de la Iglesia transforman el significado de los lugares y los objetos que se inscriben en ellas, que, aunque sin llegar a re-significarlos,

amplían su campo semántico. Como explica Benedicto XVI: “La celebración no es solo un rito, no es solo un ‘juego’ litúrgico, pues quiere ser *logike latreia*, transformación de mi existencia en dirección al *logos*, simultaneidad interna entre mi yo y la entrega de Cristo”⁵⁴. El Concilio de Trento -1545-1563- fue contundente en este aspecto: “Si alguno dijere, que estos mismos Sacramentos de la nueva ley no se diferencian de los sacramentos de la ley antigua, sino en cuanto son distintas ceremonias, y ritos externos diferentes; sea excomulgado”⁵⁵.

Jon Mitchell⁵⁶ adelantó una investigación etnográfica sobre la fiesta de san Pablo en La Valeta, que comparó con otros estudios similares, y concluyó que el *evento* ritual, es decir, el que mantiene una diferencia con la vida cotidiana, como lo es una fiesta religiosa -con procesiones, comparsas, decorados, fuegos artificiales, etc.-, transforma de forma duradera el espacio donde transcurre; lo cual se da en La Valeta porque las acciones de la fiesta suponen una competencia entre parroquias que históricamente han integrado la celebración de la fiesta a su identidad. Entonces, lo que está en juego en las ceremonias rebasa el campo simbólico por fuerza de los eventos performativos que las conforman, de modo que la transformación del significado de los lugares y objetos ceremoniales se da en la recurrencia de la celebración ritual.

Por su parte, Maurice Bloch, en un artículo publicado en 1974, argumentó que los rituales operan con base en una reducción sintáctica, de vocabulario y entonación, donde los gestos y las palabras están restringidos a un rango reducido que no es del orden lógico, lo cual otorga fuerza performativa al ritual y permite perpetuar, mediante la repetición, los contenidos semánticos de la autoridad tradicional⁵⁷. La tesis de Bloch tiene sentido si se piensa que, en el coro del convento agustino, la asistencia era reglamentaria, el comportamiento estaba rígidamente codificado y se evitaban la polifonía y el castellano, valiéndose casi exclusivamente del canto llano en latín. En el Convento de San Agustín de Santafé, el Oficio Divino se hacía ocho veces al día, Maitines a media noche, Laudes antes del amanecer, cuatro Horas Menores a lo largo de la jornada, Vísperas al atardecer y Completas antes de dormir. A la luz de Bloch, la reiteración era el mecanismo por el cual se sostenía la disciplina dentro del convento. Sin embargo, hay que tener presente que cada Hora tenía sus características propias, y la Kalenda aseguraba variación a lo largo del año litúrgico, lo que permitía no caer en el automatismo del que tanto se cuidaban los religiosos. La Regla de San Agustín, por ejemplo, estipulaba: “Quando oráis, o alabáis a Dios con Psalmos, y con Hymnos, medita en vuestro corazón, lo que pronunciáis con la boca”⁵⁸. El Oficio Divino, aunque no era sacramental, permitía una relación instrumental con Dios que, sin embargo, requería una voluntad *parcial* para no caer en comportamientos irreflexivos. En virtud de esta voluntad parcial, el sujeto -el fraile- se constituía en la

⁴⁸ Los participantes del Oficio Divino en los conventos matrices eran exclusivamente los miembros de la comunidad religiosa.

⁴⁹ Jacques Derrida, “Signature Event Context”, en *Limited Inc*, trads. Samuel Weber y Jeffrey Mehlman (Evanston: Northwestern University Press, 1977), 1-23.

⁵⁰ Francisco de Avilés, trad., *Regla de s. Agustín y constituciones de su religión* (Madrid: Juan Sanz, 1719), 25.

⁵¹ Agamben, *Opus Dei...*, 107.

⁵² ACAB, Bogotá, Libro de capítulos, tomo 7, fol. 121v.

⁵³ Castro, *Ceremonial según el Romano...*, 1.

⁵⁴ Joseph Ratzinger, *El espíritu de la liturgia: una introducción*, trad. Raquel Canas (Madrid: Ediciones Cristiandad, 2001), 80.

⁵⁵ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento...*, 81.

⁵⁶ Jon Mitchell, “Performance”, en *Handbook of material culture*, ed. por Christopher Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Michael Rowlands y Patricia Spyer (Londres: SAGE Publications, 2006), 384-401.

⁵⁷ Maurice Bloch, “Symbols, song, dance and features of articulation. Is religion an extreme form of traditional authority?”, *European Journal of Sociology* 15, n.º 1 (1974): 55-81.

⁵⁸ Avilés, *Regla de s. Agustín y constituciones de su religión...*, 4-5.

praxis habitual⁵⁹, cuya fuerza se localizaba en el cuerpo, donde se cruzaban la palabra y el gesto, restringidos a ritmos prescritos que daban paso a un arrebató que sacaba al iniciado fuera de sí mismo⁶⁰. Tenemos que la recurrencia del ritual cumple dos funciones: por un lado, amplifica el significado de un lugar y un conjunto de objetos, y, por el otro, facilita el establecimiento de un orden jerárquico y tradicional en una comunidad.

Los Religiosos de el Noviciado entrarán en Comunidad (como es costumbre) se pondrán de dos en dos sucesivamente, detrás del Atril, y acompañados de el Maestro de Novicios, que irá el último; harán genuflexión al Santísimo, y media inclinación a la Imagen, que estuviere encima del asiento del Prelado, y se irán a hincar de rodillas a sus lugares.⁶¹

La liturgia de la Iglesia puede descomponerse en los dos elementos que la constituyen: *texto y rúbricas*. El primero es el componente escrito y enunciado que se toma principalmente de las Escrituras y la patrística, y se implementa en el *Ordo*, la oración y el sermón. El segundo consiste en las fórmulas para su ejecución, es decir, los movimientos del cuerpo que acompañan la enunciación del texto: ver hacia el altar, santiguarse, sentarse, arrodillarse, inclinarse, etc.; todos señalados en el Ceremonial⁶². La sillería abatible y la distribución del espacio del coro estaban diseñados para facilitar estos movimientos, al punto de que no quedó posibilidad de darle un uso distinto a la sillería cuando cambiaron los usos litúrgicos en 1970⁶³. Con esto, es claro que el mobiliario litúrgico, los libros de coro y demás enseres del Oficio Divino tenían su razón de ser en el uso cultural, y el Oficio no era una práctica vacía, pues impactaba la vida cotidiana de los frailes, quienes percibían los favores del auxilio divino en su propósito de llevar una vida recta. En este sentido, vemos que la práctica litúrgica otorgaba una dimensión trascendental a los “medios extrínsecos”⁶⁴ del culto y este rendía frutos concretos a los fieles.

El coro, su sillería y objetos eran el escenario material de un actuar repetitivo que producía libertad, elevación del espíritu. La aparente contradicción que surgía entre un hábito voluntario y una práctica litúrgica reiterativa y automática se puede entender en la lógica del excedente, del mismo modo que en la creación artística la *maniera* excedía la regla y generaba un margen de libertad. Pues la disposición reglar de *meditar con el corazón lo que se pronuncia con la boca*⁶⁵ solo podía ser posible en la medida que hubiera un dominio del performance litúrgico, que permitiera un margen para la meditación durante la ejecución del Oficio. Así, entre el fraile y el coro –y sus enseres– surgía una relación irreflexiva como la que Heidegger proponía entre el ser y los utensilios⁶⁶.

Desacralización, coro vacío y museo desbordado

El Arca de la Alianza se perdió en el exilio y, a partir de entonces, el Santo de los Santos quedó vacío. Así lo encontró Pompeyo cuando, tras cruzar el templo, descorrió la cortina lleno de curiosidad y entró en el Santo de los Santos. En ese espacio vacío se encontró precisamente, con lo específico de la religión bíblica: el Santo de los Santos vacío se había convertido también ahora en un acto de espera, de esperanza en que el mismo Dios restaurará su trono.⁶⁷

La porosidad del concepto de *espacio sagrado* ha llevado a varios autores a advertir, con razón, cierto culto y sacralidad *sui géneris* en el museo, que a la vez atesora y revela solo ocasionalmente, tal como lo hace el templo⁶⁸. Fanny Fouché, por ejemplo, señala la similitud que hay entre la exposición de reliquias, los deambulatorios de las catedrales y los itinerarios museográficos. También argumenta que el desmembramiento de retablos y coros que inició en la Europa del siglo XVI –incluso antes– contribuyó a la fragmentación material y conceptual del arte sacro, lo que permitió a las obras circular independientemente, sobre todo a pinturas que originalmente eran parte de conjuntos más grandes⁶⁹, pero también a esculturas y sillas de coro⁷⁰. Todo lo cual invita a preguntarse por los límites de lo sagrado y el papel del museo en el desarrollo del culto a ciertas obras y la profanación de otras.

Aunque la arquitectura cristiana es heredera de la teoría arquitectónica grecorromana –como se hace patente en San Agustín– las formas de entender y vivir el espacio sagrado judeocristiano difieren del *temenos* griego (del verbo τέμνω, “cortar”; delimitación el paisaje en torno al santuario)⁷¹. Aun en el Sanctasanctórum judío –un lugar físico y cubierto– se reconoce un vínculo especial con el Cielo, un símbolo de la alianza entre Dios y los hombres. Pero ya para la cristiandad, el espacio sagrado del templo lo es solo en la medida en que se haga uso ritual de este. El espíritu de Dios se hace presente en virtud de las ceremonias sagradas que lo invocan. De ahí que Agamben indiqué que en la liturgia cristiana, el actuar –la *praxis*– se presenta como obra –como *poi ma* –, particularmente en la consagración de las especies. De hecho, desde cierto punto de vista teológico, no hay arquitectura sagrada ni objetos sagrados, y, hablando estrictamente, lo único sagrado es Dios y la liturgia instituida por Él mismo en la persona de Jesús y continuada por sus apóstoles. De tal suerte que tanto edificios como mobiliario litúrgico son ontológicamente mundanos hasta que se santifican. Lo cual se consigue por medio de un ritual público de ofrenda, una liturgia en la que se ofrece a Dios lo que se quiere consagrar⁷². Así, desde este punto de vista, es la liturgia la que determina la sacralidad del espacio y los objetos. Por tanto, cuando se trasladan

⁵⁹ Agamben, *Opus Dei...*, 143-144, 152. Para la relación unívoca que hay entre el habitar y el hábito (ropaje) del monje, véase Agamben, *Altísima pobreza...*, 30-35.

⁶⁰ Véase Ratzinger, *El espíritu de la liturgia...*89.

⁶¹ Castro, *Ceremonial según el Romano...*, 99.

⁶² Castro, *Ceremonial según el Romano...*, capítulo I, parte I.

⁶³ Pablo VI, “Constitución Apostólica *Laudis Canticum*”, 1 de Noviembre de 1970, http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/apost_constitutions/documents/hf_p-vi_apc_19701101_laudis-canticum.html

⁶⁴ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento...*, 223.

⁶⁵ Avilés, *Regla de s. Agustín y constituciones de su religión...*, 4-5.

⁶⁶ Heidegger pone como ejemplo unas botas de trabajo pintadas por van Gogh; de las que dice que son tales –unas botas– cuando se llevan puestas, “cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente”. Heidegger, “El origen de la obra de arte...”, 22.

⁶⁷ Joseph Ratzinger, *El espíritu de la liturgia...*, 86-87.

⁶⁸ Fanny Fouché, “Le sacré affleure-t-il aussi au musée?”, *ICOFOM Study Series* 47, n.º 1-2 (2019). <https://doi.org/10.4000/iss.1570> (recuperado el 14 de abril de 2020).

⁶⁹ Fouché, “Le sacré affleure-t-il aussi au musée?”.

⁷⁰ María Dolores Teijeira Pablos, “Aziendo presbiterio mui capaz. El ‘modo español’ y el traslado de coros góticos en la España moderna”, en *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls*, eds. por Fernando Villaseñor Sebastián, María Dolores Teijeira Pablos, Welleda Muller y Frédéric Billiet (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 1-26.

⁷¹ Ioanna Patera, “Espace et structures cultuels du sanctuaire grec: la construction du vocabulaire”, *Revue de l'histoire des religions* 227, n.º 4 (2010): 535-551. <https://doi.org/10.4000/rhr.7669>.

⁷² Uwe Michael Lang, “What makes architecture ‘sacred’?”, *Logos* 17, n.º 4 (2014): 44-71.

objetos litúrgicos al museo, se los priva de su función original, como nos lo recordaba André Malraux: un crucifijo no es considerado una escultura fuera del museo⁷³.

Bruno Brulon habla de las creencias científicas en la base de la museología y la pretensión de neutralidad en las exhibiciones de objetos que originalmente eran de uso ritual, y se pregunta si la objetividad científica podría ser una forma de religión de los curadores⁷⁴. Diríamos, entonces, que esta objetividad limita las condiciones que vimos más arriba para que tenga lugar lo ritual y la sacralización, pues, aunque el museo pueda ser acusado de sacralizar objetos seculares⁷⁵ –efectivamente algunas propuestas museográficas apelan a los afectos y a la fe–, la vocación pública, la diversidad de colecciones y la variación museográfica distancian al museo del templo, en la manera inversa en la que las ceremonias sagradas alejan al templo del museo.

Por tanto, poner en diálogo el templo y el museo en una apuesta museográfica exige indagar sobre los sistemas de creencias y rituales sagrados asociados a los artefactos que se quieren exponer, reconociendo que el arte sacro encuentra su razón de ser en el uso cultural. Museizar una iglesia, o parte de ella, no es algo novedoso, por ejemplo, en el Museo Santa Clara de Bogotá –antiguo templo conventual femenino– se restauraron algunos elementos y espacios para mostrar la función original del templo y la marcada separación que existía entre este y el claustro. La colección de arte religioso es exhibida en un ambiente penumbroso que enriquece la experiencia del público, destacando las antiguas propiedades numinosas de las obras, el dorado de las maderas y el blanco de las pinturas. Hasta cierto punto coexisten en armonía la función del museo y la antigua –y perdida– sacralidad del espacio. En otros casos, no siempre se busca comunicar la vocación religiosa de las obras. Por ejemplo, la custodia grande de San Agustín de Bogotá, una obra de platería del siglo XVIII, actualmente en comodato en el Museo Nacional, se exhibe por sus materiales, en el contexto de la minería de metales y piedras preciosas, haciendo imposible imaginarla como ostensorio de la hostia consagrada, su función original y razón de ser. Lo cual impide que lo ritual y lo sagrado siquiera se insinúen. Sin embargo, la obra misma, como objeto que ha dejado de ser funcional, deslumbra por su valor artístico y simbólico, rompiendo el *continuum* de la exposición, abriendo un mundo que, aunque no es actual como *práxis*, lo es como *poi ma*, como producto de las artes que articularon las prácticas y los sentimientos de un pasado que se mantiene presente en una obra que ha permanecido en el tiempo, a pesar de que, como es lógico, los rituales asociados a ella hayan cambiado.

De forma similar, la obra del coro de San Agustín abre la puerta a un mundo que contrasta vivamente con el nuestro, planteando una cuestión

⁷³ En el museo, la obra no solo no tiene más función que la de ser obra de arte, sino que además su valor artístico es mermado al verse sustraída de un entorno que no puede trasladarse al interior del museo. Véase André Malraux, *Voices of silence*, trad. Stuart Gilbert (St Albans: Paladin, 1974), 13-16.

⁷⁴ Bruno Brulon Soares, "Every museum has a God, or God is in every museum?", *ICOFOM Study Series* 47, n.º 1-2 (2019). <http://journals.openedition.org/iss/1358>.

⁷⁵ François Mairesse, "Lo sagrado bajo el prisma de la museología", *ICOFOM Study Series* 47, n.º 1-2 (2019). <http://journals.openedition.org/iss/1301>.



Fig. 8 Pedro de Heredia
Estalo del hebdomadario del coro de San Agustín de Bogotá

1675
Madera de nogal
Provincia de Nuestra Señora de Gracia de Colombia
Foto: Daniel Gutiérrez Reyes, 2019

problemática: que aquel mundo ya no existe, un mundo en el que el tiempo se ordenaba con celebraciones y ceremonias; cuyos usos y costumbres posibilitaban una comunidad que compartía maneras de vivir y pensar, en la que todos y cada uno tenían su lugar en una jerarquía universal encabezada por Dios. El tipo de consenso general que hoy es improbable; no obstante, una museización de este recinto coral podría proporcionar una perspectiva sobre algunas inquietudes actuales, que podrían ayudar a pensarnos históricamente como colombianos⁷⁶, aunque no haya una esencia que defina la identidad nacional, y así poder contarnos históricamente como parte de una narrativa plural y accidentada de la que quedan vestigios tangibles.

La idea, propuesta por la *nueva museología* hace unas décadas, de un museo que se desborda fuera de sus muros, podría servir como pauta para pensar las relaciones entre los objetos devocionales y litúrgicos y los lugares históricos que, como el coro de San Agustín de Bogotá, son museos latentes, cuya apertura moderada al público podría fomentar su investigación, mantenimiento y conservación. Haría falta una museografía que informe sobre el uso ritual de los objetos que hicieron y hacen parte del coro: como facistolos, atriles, sillas, candeleros, incensarios, imágenes, libros de coro e instrumentos musicales; sobre su dimensión trascendental y la dimensión corporal y afectiva de las prácticas religiosas que allí se desarrollaban. Una museografía que desde el museo plantee recorridos extramuros, fuera de la límpida instalación museográfica, y dé sentido a los datos históricos y análisis formales, que haga patentes las convergencias y divergencias entre objetos en colecciones y sus contextos histórico-arquitectónicos, los cuales atestiguan, en su espacialidad, condiciones ambientales de luz y sonido, las prácticas que acogían.

⁷⁶ Benjamin Ramm contrasta el espacio cívico -no lucrativo- del museo con las dinámicas comerciales propias del mercado encontradas en otros espacios. Este autor también nos recuerda que en la historia siempre habrán conflictos, coerción, rebelión y martirio. Según él, el papel del museo no puede ser el de complacer a sus visitantes: "El museo ofrece evidencia de formas alternativas de organizar la sociedad y, al hacerlo, desempeña un papel crucial en 'la lucha de la memoria contra el olvido'". Benjamin Ramm, "The Meaning of the Public in an Age of Privatisation", en *Cultural heritage ethics: between theory and practice*, ed. Constantine Sadis (Cambridge: Open Book Publishers, 2014), 31-39. <https://doi.org/10.11647/OBP.0047>

Fuentes

Fuentes de archivo

Archivo del Convento de San Agustín de Bogotá (ACAB), Bogotá, Libro de capítulos, tomo 7.

ACAB, Bogotá, Libro de registro, tomo 12.

ACAB, Bogotá, Libro de visitas, tomo 13.

ACAB, Bogotá, Libros de gastos y recibo, tomos 19 y 21.

Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá, Sección Colonia, Notaría Primera, Protocolo 67.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *El Reino y la Gloria: una genealogía teológica de la economía y del gobierno.* Traducido por Flavia Costa, Edgardo Castro y Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

Agamben, Giorgio. *Altísima pobreza: reglas monásticas y formas de vida.* Traducido por Flavia Costa y María Teresa D'Meza. Valencia: Pre-Textos, 2011.

Agamben, Giorgio. *Opus Dei: arqueología del oficio.* Traducido por Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012.

Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos.* Traducido por César Palma Hunt. Valencia: Pre-Textos, 2017.

Agamben, Giorgio. *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista.* Traducido por Rodrigo Molina-Zavalía y María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2019.

Avilés, Francisco, trad. *Regla de s. Agustín y constituciones de su religión.* Madrid: Juan Sanz, 1719.

Ayala, Ignacio López de, trad. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento.* Barcelona: Imprenta de don Ramón Martín Indar, 1847.

Beistegui, Miguel. *Aesthetics after metaphysics. From mimesis to metaphor.* Londres: Taylor & Francis Group, 2012.

Bloch, Maurice. "Symbols, song, dance and features of articulation. Is religion an extreme form of traditional authority?". *European Journal of Sociology* 15, n.º 1 (1974): 55-81.

Brulon Soares, Bruno. "Every museum has a God, or God is in every museum?". *ICOFOM Study Series* 47, n.º 1-2 (2019). <http://journals.openedition.org/iss/1358>.

Caramuel Lobkowitz, Juan. *Arquitectura civil recta y obliqua.* Tomo 2. Vigevano: Imprenta obispal por Camillo Corrado, 1678.

Castro, Antonio de. *Ceremonial según el Romano, y el uso de los religiosos de nuestro padre San Agustín.* Madrid: Imprenta de Lucas Antonio de Bedmar y Narváez, 1701.

Derrida, Jacques. "Signature Event Context". En *Limited Inc.* Traducido por Samuel Weber y Jeffrey Mehlman, 1-23. Evanston: Northwestern University Press, 1977.

Dreyfus, Hubert L. "Heidegger's ontology of art". En *A companion to Heidegger.* Editado por Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall, 407-419. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005.

- Flórez de Ocáriz**, Juan. *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, tomo I. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1674. <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2518>.
- Fouché**, Fanny. "Le sacré affleure-t-il aussi au musée?". *ICOFOM Study Series* 47, n.º 1-2 (2019). <http://journals.openedition.org/iss/1570> (recuperado el 14 de abril de 2020).
- Gutiérrez Reyes**, Daniel Felipe. "El coro de la iglesia del convento de san Agustín de Bogotá: culto divino y espacio coral en Santafé, 1675-1861". Tesis de maestría en Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble, Universidad Nacional de Colombia, 2019.
- Heidegger**, Martin. "El origen de la obra de arte (1935-36)". En *Caminos de bosque*. Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte, 11-62. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Lang**, Uwe Michael. "What makes architecture 'sacred'?". *Logos* 17, n.º 4 (2014): 44-71.
- López Pérez**, María del Pilar. "Reflexiones sobre la obra de Ignacio García de Asucha, entallador, ensamblador y arquitecto. Santafé, Nuevo Reino de Granada, primeras décadas del siglo XVII". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, n.º 21 (2011): 6-36.
- Mairesse**, François. "Lo sagrado bajo el prisma de la museología". *ICOFOM Study Series* 47, n.º 1-2 (2019). <http://journals.openedition.org/iss/1301>.
- Malraux**, André. *Voices of silence*. Traducido por Stuart Gilbert. St Albans: Paladin, 1974.
- Mitchell**, Jon. "Performance". En *Handbook of material culture*. Editado por Christopher Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Michael Rowlands y Patricia Spyer, 384-401. Londres: SAGE publications, 2006.
- Panofsky**, Erwin. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Traducido por María Teresa Pumarega. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Parry**, Richard. "Episteme and Techne". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 Edition). Editado por Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/episteme-techne/>
- Patera**, Ioanna. "Espace et structures cultuels du sanctuaire grec: la construction du vocabulaire". *Revue de l'histoire des religions* 227, n.º 4 (2010): 535-551. <http://journals.openedition.org/rhr/7669> (recuperado el 1 de abril de 2020)
- Pérez-Gómez**, Alberto. "Architecture as communicative setting 1: premodern musical atmospheres". En *Attunement: architectural meaning after the crisis of modern science*, 31-69. Cambridge: The MIT Press, 2016.
- Provincia de N.tra S.ra de Gracia de Colombia. *Arte y fe: colección artística agustina*. Editado por Rodolfo Vallín, María Victoria Gálvez y Eduardo Izquierdo. Bogotá: Provincia de N.tra S.ra de Gracia, 1995.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*, tomo VI (1726-1739).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es>
- Ramm**, Benjamin. "The meaning of the public in an age of privatisation". En *Cultural heritage ethics: between theory and practice*. Editado por Constantine Sadis, 31-39. Cambridge: Open Book Publishers, 2014.
- Ratzinger**, Joseph. *El espíritu de la liturgia: una introducción*. Traducido por Raquel Canas. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2001.
- Rey Fajardo**, José del. *Vida, obra y pensamiento del maestro javeriano Juan Martínez de Ripalda (1641-1707)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Sebastián**, Santiago. "La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá". *Archivo Español de Arte* 152 (1965): 321-326.
- Sebastián**, Santiago. "Techumbres mudéjares en la Nueva Granada". *Cuadernos del Valle* 1 (1965). En *Santiago Sebastián. Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia, 189-207*. Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006.
- Serlio**, Sebastian. *Tercero y cuarto libro de arquitectura*. Traducido por Francisco Villalpando. Toledo: Casa de Ivan de Ayala, 1552.
- Teijeira Pablos**, María Dolores. "Aziendo presbiterio mui capaz. El "modo español" y el traslado de coros góticos en la España moderna". En *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls*. Editado por Fernando Villaseñor Sebastián, María Dolores Teijeira Pablos, Welleda Muller y Frédéric Billiet, 1-26. Cambridge: Cambridge Schollars Publishers, 2015.
- Teijeira Pablos**, Maria Dolores. "Glosario". En *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls*. Editado por Fernando Villaseñor Sebastián, María Dolores Teijeira Pablos, Welleda Muller y Frédéric Billiet, 433-438. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Téllez Castañeda**, Germán. *Iglesia y convento de san Agustín de Santa Fe y Bogotá*. Bogotá: Provincia Agustiniiana de N.tra S.ra de Gracia, 1998.
- Vasari**, Giorgio. *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architetti*, parte 3, volumen I. Bologna: Herederos de Evangelista Dozza, 1648.

En la portada:

Samuel Monsalve Parra (1989)

Sala Tierra como recurso. Sección sobre la industria

2017

Fotografía digital
Museo Nacional de Colombia

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

Santiago Robledo Páez
Abel Fernando Martínez Martín
Alejandro Burgos Bernal
Andrés Ricardo Otálora Cascante
Ana Cecilia Escobar
Ramírez
Daniel Gutiérrez Reyes

Coordinación editorial

Carlos Granada Rojas

Comité editorial

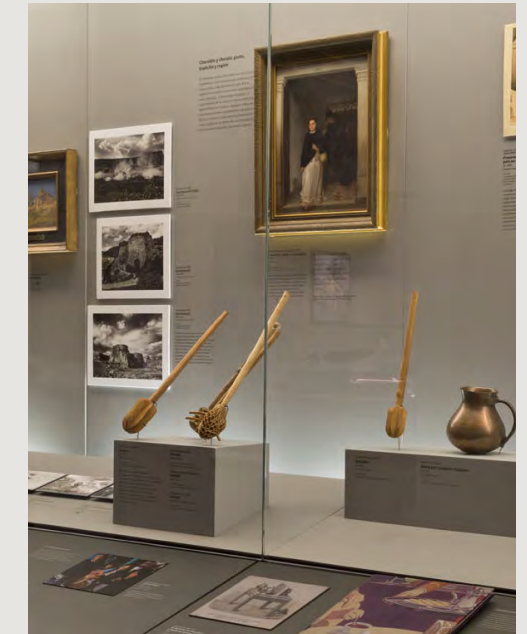
Daniel Castro Benítez
Rodrigo Trujillo Rubio
Andrés Leonardo Góngora Sierra
María Paola Rodríguez Prada
Francisco Romano Gómez

Corrección ortotipográfica

Carlos Mauricio Granada Rojas

Diseño editorial y diagramación

Neftalí Vanegas Menguán



El Museo Nacional de Colombia acoge múltiples puntos de vista y resultados de investigación sin que ello comprometa sus lineamientos institucionales ni los del Ministerio de Cultura. Las opiniones y puntos de vista reflejados en los textos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Fotografías

Museo del Siglo XIX

División de Museos, Sede Bogotá,
Universidad Nacional de Colombia

Bernardo Meléndez Álvarez

Revista Facultad de Medicina

Revista PROA

Daniel Gutiérrez Reyes

La décimo séptima edición de Cuadernos de Curaduría fue publicada en diciembre de 2020 en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-17.aspx>