

Capítulo 4

Formas de coleccionar e imaginar.

Ruta imaginada: el falso levantamiento arqueológico del *Templo del Sol* (1924) y su incidencia sobre el *Museo de la Patria* (1920-1926)

Introducción.

El presente capítulo se compone de tres partes separadas pero interdependientes. Con este desarrollo se busca establecer las condiciones relacionadas con el “descubrimiento” del templo ritual muisca ubicado en Sogamoso (1924) que fue posterior a la publicación del libro *Inca Land* (1922) sobre los hallazgos de Machu Picchu de Bingham (1911) y posterior al descubrimiento de la tumba de Tutankamón en Egipto (1922). En el capítulo se establece la forma como se pretendió establecer un “descubrimiento” en Colombia y lo que mediante este se produjo discursivamente en el Museo de la Patria, administrado por nuevos conservadores, los historiadores de la Academia Colombiana de Historia y Antigüedades.

Este capítulo corresponde a un movimiento promovido por la dirección del Museo Nacional que a partir de la celebración del primer centenario de la independencia quedó bajo la curaduría de los historiadores de la Academia Colombiana de Historia y Antigüedades a través del cual se funcionalizó un “falso levantamiento arqueológico” (sin excavación) para proponer el interés por coleccionar, organizar y exhibir el pasado prehispánico en el museo, especialmente el pasado “muisca” como pasado prehispánico en el discurso historiográfico de la Patria. En el trayecto se articula el “deseo” (aunque fallido) de promover leyes que regularan y evitaran la posesión y tráfico de piezas precolombinas que debían ser incorporadas y exhibidas en el museo colombiano. Los directores del museo recrean el viaje del etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss (1869-1938) y la salida de las estatuas de San Agustín para articular una concepción de las piezas precolombinas como “nacionales” en el momento en que estas piezas eran consideradas como “guacas”, y por lo tanto fundidas para obtener su oro, o vendidas para el comercio de los museos etnológicos europeos.

Por otra parte, a partir de la celebración del primer centenario de la independencia (1910), el Museo Nacional, concebido como museo de historia natural desde su fundación en 1823, entra en una nueva fase de concepción, colección y catalogación con la ingeniería de los

historiadores de la Academia Colombiana de Historia como nuevos conservadores¹⁴⁷ La heterogeneidad de las colecciones se re-organiza y son trasladadas a dos sedes ubicadas por los historiadores de la ciudad como aquellas formas urbanas que se distanciaban de la estructura urbana colonial que para el momento conservaba Bogotá.

A pesar de la ausencia de dispositivos ilustrados de representación nacional como el museo y el débil papel del museo concebido con la tecnología epistemológica de la Ilustración para ejercer un papel activo en la formación social, ética y política de la ciudadanía en los modernos estados-naciones, y el papel de la museología como fabricante de ficciones esencialistas e historicistas, (Rincón 2010) los directores del Museo Nacional enmarcan la función del museo en la transmisión de lo “nacional” bajo dos concepciones acuñadas por sus directores: “un santuario de ciencia” (1910-1920) y un “centro activo de cultura” (1924-1931). En el marco de estas dos consideraciones se insiste en la colección, resguardo y exhibición de antigüedades indígenas como función que acompaña la conformación de un discurso de la patria.

La forma de trabajo de las *sociedades americanistas* europeas en los países de Latinoamérica significó un modelo útil para el desarrollo de la ciencia y la formación de museos¹⁴⁸. Sin embargo, la formación de museos en Europa se nutría de las piezas recogidas en Latinoamérica. En países como México fue posible la protección de estas debido a la infraestructura legislativa que había impedido el saqueo de piezas desde 1850. Las leyes de protección generadas en México a principios del siglo XIX contaban con el respaldo permanente del poder judicial y con la conciencia de los legisladores para considerarlas bienes de la nación. Esta circunstancia permitió que dicho poder judicial hiciera oposición a

¹⁴⁷ Flügel, Katherina, *Museologie als Wissenschaft und Beruf*.

¹⁴⁸ Me refiero a la articulación entre: 1) expediciones arqueológicas de científicos, 2) la organización y conservación de estas piezas en museos y 3) la publicación de los hallazgos científicos como una práctica común en Europa desde finales del siglo XIX. Al decir del *americanismo francés* por ejemplo, éste se desarrolló a través de los primeros congresos americanistas en París (1875), seguidos por la fundación del Museo de Etnografía de Trocadero (1878-1882) para conservar y exhibir al público los objetos recogidos por los expedicionarios financiados por el Ministerio de Instrucción Pública de Francia y la divulgación de los resultados en el *Journal de la Société des Américanistes* (1896). De tal manera que la labor del museo estuvo en sincronía con las expediciones arqueológicas y la publicación de investigaciones. En este contexto existió un cambio en la manera de recolectar y exhibir las colecciones. En esta nueva constelación, los objetos arqueológicos comienzan a considerarse como “objetos etnográficos” o documentos para investigar sociedades ya extinguidas. Si bien los museos franceses recogían “objetos americanos” para el Gabinete Real (1785) o para la colección americana del Museo del Louvre (1850) guiados por su “enigmática fascinación”, para el Museo de Trocadero (1882) interesaba recoger y exhibir los objetos “con sus múltiples variaciones estilísticas” con la finalidad de crear series de estudio que permitieran concebir el museo como un centro de conocimiento e investigación.

los contratos del Gobierno que, en 1880, consintieron la salida de la mitad de las piezas de exploración al arqueólogo francés Claude-Joseph-Désiré-Charnay (1828-1915). La oposición en la *cámara de diputados* fue mayoritaria. Esta desaprobó el contrato con 114 votos por la negativa y solo 6 a favor insistiendo que “era altamente deshonoroso para México que objetos de su arqueología, *en los que debe tomar inspiraciones para escribir su historia, figuren en museos extranjeros y no en los nuestros*¹⁴⁹ (Cámara de diputados, *Diario de los Debates* 57). Finalmente, dicho debate tuvo impacto en el fortalecimiento de la investigación arqueológica mexicana con el proyecto de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología, y con el financiero por parte del Gobierno para excavaciones en todo el territorio¹⁵⁰ (Díaz y de Obando 44).

En Colombia, la idea de considerar una legislación fue producto del denominado descubrimiento del Templo del Sol en 1924, pues los historiadores (directores del Museo) que establecieron la comisión no pudieron obtener para este las piezas que gUAQUEROS y campesinos habían encontrado Sogamoso. El museo fue entonces el catalizador de dicha propuesta ante el Gobierno, y su director uno de los integrantes de la “comisión arqueológica” (sin ningún arqueólogo). Dentro de las paradojas del proceso que aquí se reconstruye se enmarca cómo uno de los miembros de la “comisión arqueológica” del Templo del Sol fue precisamente el que sirvió de “lazarillo” de T.K. Preuss para hallar las piezas que éste transportó a Berlín, y cómo esta comisión arqueológica fue un cuerpo burocrático que no alcanzó a verse representado en el orden legislativo.

Para Clara Inés Botero, actual directora del Museo de Oro, en *El re-descubrimiento del pasado prehispánico en Colombia, viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945* (2006), una conciencia en torno a la protección de las piezas surgiría en el mismo instante en que se funda la Comisión de Historia y Antigüedades que da origen a la Academia Colombiana de Historia 1902. La autora determinó que con el acta fundacional de la Academia se encausaba la idea de preservar las antigüedades y reconocerles su valor como bienes nacionales en tanto los

¹⁴⁹Cámara de Diputados. Año 1880. *Diario de los Debates*. Tomo I. Correspondiente a las sesiones ordinarias y extraordinarias durante el primer período del primer año. México: Tipografía Literaria de F. Mata, 1880.

¹⁵⁰*Memoria de un debate 1880. La postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional* que abordó directamente el caso del arqueólogo francés Claude-Joseph-Désiré-Charnay, que enseñó que “los descubrimientos de Charnay en Teotihuacan, Aplatepenco, Tula, Nualacac, Muna, Uxmal entre otras regiones fueron el acicate para que los estudiosos mexicanos se interesaran vivamente en la investigación, resguardo y exploración de sus monumentos. La ley 11 de Mayo de 1897 declaró específicamente que los monumentos arqueológicos son propiedad de la nación, y los puso fuera de comercio. Esta defensa ha sido y sigue siendo una de las grandes preocupaciones, ya que la amenaza del robo y del saqueo no ha desaparecido” (Díaz y de Obando 57).

estatutos organizan el estudio diferencial de las “antigüedades americanas” y de la Historia Patria. Sin embargo, el valor de las piezas seguía estando determinado por su valor en oro, y las formas de concretar una legislación de protección a estas solo fueron deseos fallidos de 1926. La reconstrucción de los procesos que propongo en este capítulo no asume entonces la correlación entre las resoluciones ministeriales con la práctica “científica” y la organización de los museos, pues incluso aún en los catálogos de los museos aparecían las piezas señaladas como “ídolos” y su consideración no era aún etnográfica.

4.1. Lección para imaginar una “pagoda chibcha”

Los documentos que se relacionaron con el “descubrimiento del Templo del Sol” datan de marzo de 1924. En primer lugar, se trata de una carta dirigida por el canónigo y presidente del centro histórico de la ciudad de Tunja al Presidente de la Academia Colombiana de Historia, y un informe posterior dirigido al Ministerio de Instrucción y Salubridad Pública en Bogotá. La primera carta apareció publicada como un artículo titulado “El Templo del Sol” en el Boletín de Historia y Antigüedades.

Esta carta fue escrita por Cayo Leónidas Peñuela¹⁵¹ quien recibió el encargo de identificar el sitio del Extinguido Santuario de los Chibchas por parte de la Academia Colombiana de Historia y Antigüedades de Bogotá. Se trataba de un documento donde sugiere la ubicación del *templo Muisca* que fue incendiado, como lo relatan las crónicas, con las teas de algunos soldados conquistadores que quisieron apresurarse a conseguir el botín de oro en época de la conquista en 1537¹⁵².

¹⁵¹ Cayo Leónidas Peñuela, canónigo de la catedral de Tunja y director durante seis años de *El Revisor Católico*, publicación oficial de la diócesis de Tunja. Hermano gemelo del Militar conservador Sotero Peñuela quien había sido representante a la Cámara por Boyacá y vocero de la extrema derecha en el parlamento colombiano quien buscó restaurar la pena de muerte como castigo judicial. Con su hermano, fue uno de los principales agitadores sobre las consecuencias y *desastres* del regreso del liberalismo al poder durante la Hegemonía Conservadora (1900-1930). Ambos fundaron en Tunja el periódico conservador *El Derecho* y pertenecieron a la Academia Boyacense de Historia. Dirigieron también el periódico *El Conservador* y publicaron varios artículos sobre los límites entre los departamentos de Cundinamarca y Boyacá. A diferencia de su hermano Cayo Leónidas Peñuela, se percibió en el departamento como un hombre caritativo, que repartía dinero entre viudas y huérfanos y auxiliaba a los jóvenes boyacenses que estudiaban en los colegios religiosos.

¹⁵² El incendio del Templo del Sol y la noticia de sus responsables ha sido recientemente reseñado por la opinión pública colombiana a través de canales antes inéditos de esta información como la revista económica *Portafolio*, con el informe que realizó el médico y neurólogo Diego Andrés Rosselli Cock el 21 de 05 De 2008. En esta ocasión el neurólogo Rosselli dedica su columna, donde habitualmente informa sobre adelantos científicos, a la revisión de la historia Chibcha llamando la atención sobre “la codicia” de los soldados españoles Miguel Sánchez y Juan Rodríguez Parra que quisieron adelantarse a Quesada en la inspección y saqueo del botín en el Templo del Sol, y quienes serían los causantes de tal incendio.

El encargo consistía en identificar el Templo del Sol (cuya ubicación se consideraba según los relatos de las crónicas) un espacio modificado por la edificación de iglesias y el trazado de pueblos españoles en el marco de la evangelización del siglo XVI. Sogamoso fue el espacio de contacto colonial entre la población indígena, las expectativas de los evangelizadores y la burocracia colonial (Lopez,95-141). Más allá de conceptos como el sincretismo y/o la resistencia aplicados en la explicación de los procesos de evangelización que sucedieron en el altiplano, está demostrado que la evangelización durante el siglo XVI no produjo el surgimiento de una devoción cristiana, aunque sí inició el proceso de difusión de prácticas occidentales. Por ello, durante 1557 el rey Felipe envió para la iglesia de Sogamoso una imagen de la virgen para Monguí, y un San Martín de Tours que remplazarían el destruido Templo del Sol.

Cristianizar significaba también crear nuevos modelos de organización del espacio y del tiempo, para lo cual los funcionarios coloniales y sus aliados los religiosos desplegaron a lo largo del siglo esfuerzos que les permitieran agrupar a los indígenas en pueblos ordenados y trazados por los visitadores escogidos de entre los encomenderos. Estos pueblos deberían permitir a los indígenas ubicarse en lugares no muy húmedos o muy fríos. Por último, para que los nuevos vasallos del Rey no carecieran de bienestar espiritual, los visitadores ordenaban que los indígenas construyeran una iglesia en el centro de los pueblos con una campana que les recordara a todos los tiempos: para la doctrina y para la misa (López, 97).

Por otro lado, este espacio modificado era un espacio de cruce que modificó los proyectos coloniales sobre la creación de “indígenas coloniales”, pues se inició el proceso de una devoción popular cristiana diferente¹⁵³ (López, 205), razón por la cual se contaba como testimonio relevante con las indicaciones de campesinos de la región. El informe que ilustró Cayo Leónidas Peñuela se fundamentaba en las noticias que obtuvo de un agricultor llamado Francisco Izquierdo que había encontrado objetos muisca en su parcela. Motivado por estos hallazgos de guaquería, envió el informe titulado “Templo del Sol” a la Academia Colombiana de Historia.

¹⁵³ La discusión queda planteada más allá de si el cristianismo indígena colonial fue de ascendencia hispánica e indígena. Los estudios sobre la cristianización del mundo indígena colonial del Nuevo Reino de Granada ayudan a entender cómo surgió una cultura colonial, cómo la creatividad indígena se impuso aún en situaciones de sometimiento, cómo la creación de lo indígena no es sólo un proceso de “factura” prehispánica y qué peso tuvo en estas transformaciones la imposición de un cristianismo históricamente situado, contemporáneo del Concilio de Trento y de Felipe II, así como de las experiencias de la evangelización mexicanas y de las aspiraciones milinearistas por algunos religiosos europeos. López, Mercedes: “¿Religiosos contra encomenderos? Poder pastoral” en *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar en la cristianización de la comunidades muisca durante el siglo XVI*. Bogotá: Instituto de Antropología e Historia, 2001: 65- 101.

En este informe anuncia que el templo de adoración muisca se encontraba entre los contrafuertes de dos columnas llamadas Santa Bárbara y la Sierra por el lado Sur, las coordenadas limítrofes de la finca de Izquierdo. La aparición de un grueso tronco de Guayacán, quemado por fuera, se convierte en el “primer indicio” considerado como “testimonio” del incendio que produjo la destrucción del templo en 1537¹⁵⁴. Alrededor del madero se hallaron las tres sepulturas indígenas de las cuales Izquierdo había obtenido los tunjos de oro y una figura labrada en una piedra. Estas piezas las había vendido en el reconocido negocio de los entierros y sólo quedaban algunas “cuartecillas hechas a barro y piedra”.

Los elementos de barro y piedra eran considerados como elementos restantes y con poco valor para el museo, pues aún se mantenía la separación de objetos de valor y los demás “no significativos” desde la época colonial hasta mediados del siglo XX, y que se remonta a la época de la conquista¹⁵⁵. Desde 1577 para la Nueva Granada se había dado una orden perentoria para todos los caciques indígenas de entregar “todas sus idolatrías” ante la pena de azotes y castigos. Las visitas a los santuarios indígenas de Boyacá fueron realizadas por funcionarios españoles, en compañía de curas doctrineros en las regiones de Tunja y las inmediaciones del Valle de Sogamoso. Los objetos, desde entonces, fueron clasificados en dos clases: los susceptibles de ser echados al fuego y destruidos *in situ* (caracoles marinos, vasijas, múcuras, mantas, guacamayos disecados) y aquellos que debían remitirse a la capital para ser fundidos y tasados - los objetos de oro y las esmeraldas-(Cortés 200; Botero 27).

El tratamiento argumentativo del “descubrimiento” del mencionado adoratorio en 1924 se hacía como noticia que verificaba el testimonio de la crónica *Recopilación Historial* escrita por Fray Pedro de Aguado a finales de la década de 1570. La ubicación del santuario que sugiere el presidente del Centro Histórico de Tunja (Cayo en su carta) se desprende de la aparición del “madero de guayacán quemado” que respalda las descripciones del incendio dadas por este cronista, cuyos escritos se han convertido en un documento-monumento seguido por los historiadores colombianos del siglo XX quienes asociaron esta crónica con el

¹⁵⁴ El Cronista Lucas Fernández de Piedrahita en su *Historia General de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*, en el capítulo V, narra la llegada del Conquistador Jiménez de Quesada a Sogamoso, el saqueo de la ciudad y el incendio del Templo del Sol acaecido en 1537, y que fue una de las referencias consultadas para dicho informe.

¹⁵⁵ Cortés, Vicenta: “Visita a los santuarios indígenas de Boyacá” en *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. IX, Bogotá, 1960: 199-274 y “Objetos votivos en la provincia de Tunja” Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas Vol. II. San José, 1959: 398-402.

acto de ser “testigo de vista” y “testigo de los hechos”¹⁵⁶ desde el horizonte de expectativas del siglo XIX, que resaltaron la función objetiva de las fuentes como documentos históricos (Borja 72-134).

Así, Cayo Leónidas Peñuela, leyendo esta crónica como documento histórico, explica en su informe que el cacique de Sogamoso había previsto la invasión española y escapado con sus tesoros y mujeres quizás a Duitama. En este sentido, imagina el lugar del “Templo” como *terreno baldío* en tanto el General Quesada *no había encontrado ninguna persona y tuvo contacto con un territorio despoblado* (Peñuela, Cayo 537). Así mismo, recrea nuevamente el descuido de los españoles que entraron a gatas al santuario, razón por la cual el fuego que usaban de linterna había causado el incendio del lugar, por el Cronista Fray Pedro de Aguado.

El canónigo usa las opiniones del cronista que había sido doctrinero de Cogua, Nemeza, Peza y Bosa, entre otras poblaciones muisca, para describir nuevamente al templo muisca como “Templo de idolatría”, y, acogiendo a las fórmulas de construcción del sujeto idolátra utilizadas por el franciscano del siglo XVI, lo presenta como Templo de “la falsa religión”¹⁵⁷. A esta reproducción de apreciaciones sobre la religión de los indios le dedica tres cuartas partes del informe antes de retomar el incendio del Templo del Sol-hecho de paja y soportes de madera-señalando una distinción moral sobre el pasado idolatra que justificaba la no existencia del Templo en el presente (1924). El incendio del Templo del Sol fue narrado por las crónicas de Indias como un evento sobrenatural¹⁵⁸ En su *relación*, Pedro de Aguado

¹⁵⁶ “Pero como otras veces he dicho, el amor a la patria y el ver que hasta ahora ninguna persona ha escrito la población de este Reino breve ni larga, y que su pasa este nuestro tiempo donde aún son vivos muchos o los más de los primeros pobladores de él (...) no habrá quien dé después verdadera relación de todo lo que escribo, y aun mucho de ello *he visto y veo por mis propios ojos y lo he andado*, y como *testigo de vista* lo afirmo y escribo, por lo cual me parece que se puede tener por más cierta esta historia de la que algunos han escrito en España y en otras partes de Europa por relaciones inciertas que les han dado” (Aguado 420, Tomo II, *Recopilación Historial* citado en Borja 70). Expresar “ser testigo” en este contexto se insertaba en el orden del discurso medieval, es decir, en la forma de *escribir la historia* en el siglo XVI. Como lo demuestra el estudio *Indios Medievales*, dedicado a la crónica de Aguado, el problema de “ser testigo” no estaba asociado a la argumentación histórica sino a la trasmisión de imágenes vistas para convencer al lector de la veracidad de los hechos, a fin de suscitar emociones. En este sentido, se indica solamente como una parte retórica para estructurar el discurso. Pese a ello, los lectores de Aguado leyeron la *Recopilación Historial* desde el horizonte de expectativas del siglo XIX, sobre el que se ha levantado en buena parte “la idea de orígenes del Estado nacional y la construcción de la idolatría (Borja 6).

¹⁵⁷Entre los templos destinados a la vida religiosa de los muisca había uno de “extraña grandeza y ornato, que decían los indios ser dedicado al dios Remichinchagagua, a quien veneraban mucho con sus ciegas supersticiones y e idolatrías” (Aguado 294).

¹⁵⁸Borja emparenta la narración de lo sobrenatural de los bestiarios medievales con el uso que hizo Aguado de la idolatría indígena. En este sentido la incorporación de lo “maravilloso” en la escritura del siglo XVI tenía también un carácter moralizante, pues de las características de los animales se inferían modelos de actitudes para los cristianos, y este carácter de lo sobrenatural en la narración del Templo del Sol se usó para la descripción de

indicó: “como certifican los antiguos que lo vieron y se hallaron presentes, que tuvo el fuego en él sin acabarse de consumir más tiempo de un año”. De manera similar lo indicó el informe enviado desde Tunja en 1924, aspecto que le sirvió a Peñuela para establecer la victoria sobre la idolatría y al mismo tiempo argumentar la razón por la cual el Guayacán, como columna enterrada, era un tronco quemado.

El otro signo para determinar el lugar del templo en Sogamoso fue insistir en que esta zona del altiplano era la que los cronistas habían señalado como “campo seco”, pero el territorio estuvo rodeado por lagunas y en general era un territorio húmedo. Las descripciones que lo fundamentan corresponden a la descripción de otros cronistas como Pedro Simón y Fernández de Piedahita que habían indicado el terreno como un *campo raso* en medio de un territorio formado por pantanos y ríos grandes, tanto que, por ejemplo, en Bonza, se formaba una isla. De tal manera que la parte utilizable y seca del territorio antes y durante la conquista estaba en la ciudad de Sogamoso.

Uniendo los argumentos en torno a la “falsa religión” de los indígenas (tratamiento en torno a la noción de idolatría), y el descubrimiento del tronco de guayacán que confirmaba lo descrito por los cronistas de Indias se configuró un relato que asociaba la “religión falsa” con la religión oriental y describía el templo como una pagoda china o japonesa. La carta “Informe del Templo del Sol” hablaba sobre el hallazgo del tronco, pero también señalaba que existía una construcción en madera, resaltando con ello que los adoratorios también tenían varios niveles hasta cinco pisos, y que el Templo del Sol contaba con solo tres:

Con un cuerpo de edificio en el primer piso, de bastante extensión sobre el suelo pero de muy poca altura, con su techo correspondiente, sobre un segundo cuerpo central - de mayor altura y que tendría a su vez un madero- sobre la tercera construcción, la principal de mayor altura y solidez como en la construcción (Peñuela 538-539).

Esta relación constructiva del Templo del Sol se insinuó gracias al hallazgo del tronco de guayacán. Además, tenía implícita la demarcación que hacía Peñuela en torno a las “religiones falsas” como religiones de oriente. De esta manera completaba una asociación que aludía al término *Pagode*, que desde 1545 se había adoptado de Francia derivado de un

la idolatría indígena y la victoria sobre esta. “Como todo acto sobrenatural estaba permitido por Dios, este prodigio (la duración de más de un año del incendio) representaba alegóricamente la victoria sobre la idolatría, y se le agregaban algunas características para hacerlo verosímil y atractivo al lector, que entonces estaba frente a documentos certificados por testigos de vista (...). Estos hechos se narraban a manera de exempla, y trataban sobre apariciones, espíritus y otros prodigios. También tenían la intención de romper la cotidianidad de la conquista”(Borja 178).

vocablo portugués de 1516¹⁵⁹ que se usaba para significar “el templo de religiones orientales” (Liang, Ssu-ch’eng, 1984; Steinhardt, 2004;). Aunque no se le mencione directamente, la carta-informe estuvo dirigida para resaltar esta asociación “religión falsa-religiones de oriente” y “Pagoda-de tres pisos” como la forma para concebir el Templo del Sol (1924).

Así concluye el informe enviado a la Academia Colombiana de Historia, con la localización del terreno, la comprobación “empírica” basada en los relatos de los cronistas y, finalmente, con la imaginación de un templo de religión oriental tipo pagoda.

Después de recibir el informe del presidente del Centro Histórico de Tunja (el mencionado Cayo Sotelo Peñuela) la Academia Colombiana de Historias informa, a través de una carta al Ministerio de Instrucción y Salubridad Pública, que mediante resolución No. 80 del 14 de marzo había designado una “comisión arqueológica” compuesta por el entonces Director del Museo Nacional, Gerardo Arrubla, miembro de la Academia Colombiana de Historia, y a otro de sus miembros, el Señor Carlos Cuervo Márquez, “con el fin de informar al gobierno si las excavaciones que se estaban haciendo en la ciudad de Sogamoso realmente se practican en el sitio que se alzaba el Templo del Sol, el más célebre de los adoratorios que tuvo la nación chibcha en remotas edades” (Arrubla, 539). Las “excavaciones” a las que se refiere la carta son las que en realidad llevó a cabo el campesino Izquierdo en su propio terreno junto con algunos familiares, con la idea de encontrar tesoros indígenas ante la presunción del hallazgo del Templo del Sol. A estas “excavaciones” se refiere Arrubla cuando propone al ministerio autorización para comprobar su “allá se alzaba el Templo del Sol, el más célebre de los adoratorios que tuvo la nación chibcha en remotas edades” (Arrubla, 539).

La comisión compuesta por estos dos académicos e historiadores estuvo acompañada por un secretario *ad honorem*, el joven Juan Manuel Arrubla, quien llegó a la población rural cinco días antes de la comisión para preparar la visita. De esta manera la comisión se anticipaba a sí misma como “comisión de gobierno”, más que como expedición científica o verdadera comisión arqueológica. El secretario convocó al prefecto de la provincia, el señor alcalde de la ciudad, y al señor cura párroco, así como sugirió la presencia de vecinos “respetables e influyentes” en la región. Por tal motivo, Arrubla y Cuevo Márquez fueron recibidos por el

¹⁵⁹Otra posible raíz proviene del extremo meridional del subcontinente indio, del draviano *pagodi* o *pagavadi*, un nombre de la diosa madre del Hinduismo Kali derivado del sánscrito *bhagavati*, y del persa *butkada* (“templo”). De acuerdo con otras fuentes, la palabra pagoda deriva del chino (*bā jiǎo tǎ*), que literalmente significa “torre de ocho esquinas”(Liang, Ssu-ch’eng, 1984; Nancy Shatzman, 2004: 228–254).

alcalde junto a otros ciudadanos quienes los acompañaron en su visita al terreno de propiedad de Francisco Izquierdo.

Siguieron todas estas gentes en camino de procesión hasta el pie de la colina de Santa Bárbara, al oriente del barrio popular llamado *Mochacá*, donde presumían fue el lugar ritual de los indígenas, por la parte del Valle de la población de Moniquirá, hacia el terreno de Izquierdo. Ambos historiadores reportaron al Ministro que el terreno de unos 6.400 mts fue debidamente “explorado y observado”, con la finalidad de confirmar que “*efectivamente era en ese sitio donde estuvo construido el Templo del Sol*” (Arrubla 538). En ningún momento dijo que fuera “escavado”, pues estuvieron allí dos días aproximadamente, y solo obtuvieron información a través de gentes del pueblo que el informe registró como “personas veraces y respetables” al hablar de lo encontrado en el lugar.

La comisión “arqueológica” Cuervo-Arrubla no fue ninguna excavación sistemática realizada en suelo colombiano. Para anotar sólo algunos casos de conocidas excavaciones en territorio colombiano me referiré a dos: Konrad Theodor Preuss, del Museum für Volkerkunde de Berlín, trabajo en San Agustín (1913-1914), y en su obra *Monumentale vorgeschichtliche Kunst*, publicada en Göttingen 1929, hace una de las primeras descripciones científicas de una cultura prehistórica colombiana. Otra exploración, también organizada por un gran museo, estuvo a cargo de J. Aldem Mason del Field Museum de Chicago, quien trabajó en la zona de la Sierra Nevada de Santa Marta (1922-1923) y ha publicadó tres volúmenes sobre sus resultados. Aún sin haberse producido la “revolución estratigráfica”, estos dos arqueólogos recolectores de piezas museográficas no se ocuparon de problemas cronológicos en el terreno, pero sus excavaciones sentaron un estándar muy alto: las ilustraciones eran de excelente calidad, y formaron inventarios complejos y explicaciones arqueológicas/antropológicas que una década después fueron seguidas por excavaciones a pequeña escala de Sigvald Linné (1929), Lundardi (1934-1935), Gustav Bolinder, Henry S. Wassen y Wavrin (1936-1937). Sin embargo, “aunque todas estas investigaciones produjeron resultados importantes, es de notar que durante todos estos años los estudiosos colombianos no fueron influenciados -ni siquiera metodológicamente- por los trabajos y publicaciones de las misiones extranjeras” (Reichel-Dolmatoff 7). En este aspecto podemos notar un contraste con el caso mexicano desde el siglo XIX. Después de los trabajos de Charday en su primera (1857) y su segunda (1880) expedición siguen las excavaciones arqueológicas por parte de un cuerpo capacitado de profesionales mexicanos (Díaz y de Obando, 77-88).

La observación y “exploración” del Templo del Sol se fundamentó en las informaciones que recibieron de los guaqueros, del dueño de la parcela y de otros habitantes y burócratas de la región que acompañaban a los académicos en una comisión arqueológica que fue sencillamente una visita burocrática. Para dar el informe al Ministro no tuvieron más opción que recobrar la secuencia argumentativa que había diseñado el canónigo de Tunja en su demostración. Siguiendo la carta de Cayo Sotelo Peñuela confirmaron que el tronco correspondía a una de las columnas de madera de guayacán que traían los muisca de la región de los llanos, y reiteraron la entrada de Quesada a Sogamoso en 1537, tanto como el incendio que redujo a cenizas el Templo (pero no a la “incorruptible” columna que se encontraba “quemada”). A diferencia del canónigo, mencionan el conjunto de objetos indígenas como parte del inventario. Aportaron una tentativa descripción de los objetos de oro, piedra y arcilla que, según sus informantes, habían sido vendidos por los saqueadores de tumbas, y los agruparon como “las ofrendas hechas a la divinidad tutelar del santuario, que se guardaba en alcacias o gazofilacios” (Arrubla; Cuervo Márquez 541). Finalmente se lamentan por no haber llegado antes al terreno del campesino para evitar la pérdida de tan valiosos objetos.

Dicha comisión arqueológica, a pesar de no hacer *ninguna excavación*, quiso agrupar muestras para coleccionar. Ambos historiadores recibieron la noticia del agricultor Luis Becerra sobre la existencia de otro madero, similar al señalado por Francisco Izquierdo, y acordaron reunir ambas piezas. Estas, junto a otros maderos cercanos que se encontraron enterrados con tamaños diferentes pero todas de un mismo grosor (de 80 a 90 centímetros de diámetro), les permitía “deducir” la existencia del templo muisca. Los pequeños maderos enterrados que lograron percibir en su visita al terreno eran de algarrobo y palo santo. Sin embargo, con todos estos fragmentos, y el guayacán quemado, lograron establecer que los muisca habían “importado” la madera para construir el Templo del Sol.

El tronco encontrado por el campesino Izquierdo (y durante la visita de la “comisión arqueológica” por Luis Becerra), junto con los otros fragmentos encontrados, fue donado al Museo Nacional bajo el acuerdo de que estaría inicialmente bajo el amparo del alcalde de Sogamoso antes de remitirlo a la capital del país. Finalmente, y en virtud de dar cumplimiento a la “misión arqueológica”, el documento termina recomendando al Ministerio la compra del terreno:

Adquiérase para la República el terreno en donde los chibchas, pueblo prehispánico el más importante de los que ocuparon el territorio colombiano, levantaron el templo del sol; eríjase allí un monumento conmemorativo que perpetúe la nación aborigen y sea símbolo de sus tradiciones, de su civilización y de sus infortunios. Firman. Bogotá, 26 de marzo de 1924. Señor Ministro, Gerardo Arrubla, Carlos Cuervo Márquez, El secretario, Juan Manuel Arrubla.

La propuesta de construir un monumento conmemorativo en el terreno fue la primera iniciativa de convertirlo en un lugar de memoria. Sin embargo, la propuesta de ambos miembros de la comisión no se llevó a cabo ni tampoco la compra del terreno del señor Izquierdo.

4.2. La organización del Museo: de una “trastienda de casa de empeños” a “santuario” de la patria (1910-1920)

Como circuito de producción de un discurso en permanente cambio nos proponemos inspeccionar las formas como se buscó definir la función institucional del Museo Nacional y el valor que se le dió a las piezas precolombinas en el marco de estas definiciones en el periodo comprendido entre 1910-1930. El recorrido propuesto en este capítulo se fundamenta en los informes de gestión, la correspondencia de directores y ministros, y en algunos registros de entrada, salida y compra de objetos¹⁶⁰. Como se verá, a pesar de que el “descubrimiento del Templo del Sol” en 1924 no alcanzara una resonancia como descubrimiento, al decir de Pratt, como gesto de convertir a los discursos locales del país en conocimientos nacionales o continentales (Pratt, 203-205), la retórica de la apropiación¹⁶¹ que supone el hecho de “descubrir” sí tuvo incidencia en los discursos en torno al Museo Nacional, y se usó como catapulta para formular con sus directores una postura de protección y colección de las piezas precolombinas para el museo de la patria.

En general al museo se le ha concedido la aptitud para articular identidad, poder y tradición, en tanto vincula los orígenes aristocráticos de la institución con sus difusiones modernas de

¹⁶⁰ Gran parte del material, como los informes de gestión, la correspondencia pública y privada al interior y exterior del museo se revisa en las transcripciones de dicho material realizado por Martha Segura en los volúmenes Itinerarios del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo I. Cronología. Tomo II. Historia de las sedes. Por la frecuencia en la citación, el material será refereciado IMN.

¹⁶¹ La retórica del “descubrimiento” victoriano construyó tres estrategias discursivas para asignar valor cualitativo y cuantitativo: la estetización del paisaje, la densificación significativa del paisaje como rico en material y la relación de superioridad o dominio del observador sobre lo observado. De esta manera el territorio queda así materializado a través de rasgos físicos o a través de una mitologización física de un principio y de un fin, la lógica del descubrimiento une estos dos ejes temporales y permite ubicar al “descubridor” como el organizador de esa “historia oculta” en el presente (Pratt 203-205).

índole nacionalista o “culturalista” (Clifford 268). Por esta razón la tarea acá emprendida es poder aproximarse desde una postura amplificada y flexible, como el concepto implementado por James Clifford del museo como *zona de contacto*. Este, siguiendo la definición de Marie Louis Pratt, plantea el análisis de la estructura organizadora del museo entendida como *colección*, como una relación permanente, histórica, política y moral, un conjunto de intercambios de poder.

La estructura organizadora del museo como colección funciona como la frontera de Pratt. Se suponen un centro y una periferia; el centro es un punto de recolección, la periferia un área de descubrimiento. El museo, localizado por lo general en una ciudad metropolitana, constituye el destino histórico de las producciones culturales que él, con amor y autoridad, salva, cuida e interpreta (Clifford 238).

Una perspectiva del museo como *zona de contacto* considera todas las estrategias del museo como respuesta a historias particulares, de dominación, jerarquía y movilización. En este sentido se privilegia una revisión intrínseca de una historia particular del museo para entender lo que significó la formulación de “nacionalizar el museo de Colombia” después de la celebración del centenario de la independencia(1910). ¿Cómo interpretó el museo los fenómenos que presentaba y cómo se fue perfilando un discurso dentro de este sobre las funciones del museo y definiendo a su vez la postura frente a las colecciones arqueológicas? Se trata de presentar elementos que privilegió y organizó, y la forma con que quiso definirse a sí mismo y los logros alcanzados.

La formulación de “nacionalizar el museo” surge como concepto a principios del siglo XX con la entrega de la dirección del Museo Nacional de Bogotá a los historiadores de la Academia Colombiana de Historia fundada en 1902 y convertida en órgano consultivo del gobierno en 1909. Iniciado el siglo XX se busca para este una sede independiente, y se vincula con la labor de la recién fundada Academia Colombiana de Historia, lo que por conjugación permitió acentuar el valor del museo como institución no sólo de conservación sino también de *estudio* de las reliquias de la nación. Como se verá, este vínculo entre la Academia de Historia y el Museo será respaldada por el nombramiento de dos historiadores prominentes del período como directores del Museo Nacional: Ernesto Restrepo Tirado (1862-1948), Director del Museo 1910-1920, y Gerardo Arrubla Ramos (Ibagué 1872-Bogotá 1946), Director entre 1922-1924 y 1926-1946.¹⁶² Ambos historiadores gozaban de una

¹⁶²Entre el nombramiento de Ernesto Restrepo Tirado y Gerardo Arrubla, fue nombrado el poeta **Diego Uribe** (1867-1921) Seudónimo “Duque de Abruzaos” Contertulio de la Gruta Simbólica. Autor de *Selva* (Bogotá 1895)

posición de reconocimiento en la vida nacional y en la Academia Colombiana de Historia. El primero, miembro fundador (1902) y presidente de la Academia Colombiana de Historia, fue autor de varios estudios que orientaron su interés curatorial por el aumento de colecciones arqueológicas en el museo. Dentro de sus trabajos como historiador se encuentran *Estudio de los aborígenes en Colombia* (1892), *Ensayo arqueológico de la provincia de los Quimbayas en el Nuevo Reino de Granada* (1892), *Los quimbayas* (1912), *Descubrimiento y conquista de Colombia* (1917-1919). En París publica un texto sobre la conquista *De Gonzalo Jiménez de Quesada a don Pablo Murillo* (1928).

En el marco de la Celebración del Primer centenario de la Independencia (1910) en el parque de la Independencia se sugirió trasladar todas las colecciones del Museo al Pabellón de industria o al Pabellón Egipcio. Después de la “fiesta patria” (1910), donde se construyó el panteón de los Héroes de la Independencia, se buscó una sede museo con el fin de celebrar las fiestas del Grito de la Independencia el 20 de Julio de 1911. Como puede leerse en la correspondencia de febrero y marzo de 1910-1911 entre los Ministros de Obras Públicas y el Director del Museo no se trataba todavía de una sede planeada por una intención de representación “nacional” sino forzada por una condición de utilidad del terreno. En la discusión, el pabellón Egipcio podría ser la sede más apropiada, pues era de mampostería, y el de industria, al ser de madera, no ofrecía las condiciones necesarias. Pese a ello, queda claro que con “celebración patria” y la injerencia de los historiadores como directores del museo, comienza la insistencia por una sede nueva para el Museo y una preocupación por su organización:

El Museo Nacional nunca se vio barco más agitado por agitadas olas, su cargamento, removido en todas direcciones, presa frecuente de filibusteros y piratas, vino á reducirse á escasa mercancía, amontonada en oscuros salones. Más que un museo, esto parecía una trastienda de casa de empeños. Hoy, gracias á los esfuerzos de los señores Ministros de Obras Públicas y de Instrucción Pública, podemos abrir las puertas y dentro de pocos meses presentar la base de un museo que llegue a ser orgullo de la capital ...

La era prehistórica, que cada día nos revela nuevas riquezas era que apenas hemos alcanzado á dilucidar, la cual encierra misterio que ni con la imaginación hemos podido sondear, llenos de prejuicios y cegados por las tinieblas de lo ignoto, no la hemos medido ni apreciado; y esa era sólo está aquí representada por un tosco ídolo de madera, un podre muestrario de cerámica y tres momias (Restrepo Tirado 20).

Hielos, Patria, Entre el bosque, Nieblas y Margaritas (En París). Colaborador *del Heraldo*, y *el Telegrama*, Fue redactor de *El nuevo tiempo literario* y *del Literario* y después de Julio Florez era el contertulio más asiduo de la gruta simbólica. falleció en posesión de su cargo en diciembre de 1921.

El museo como “tras-tienda de casa de empeños” a la que se refiere el director Ernesto Restrepo Tirado en 1910 era un museo que carecía de forma, de sede y cuyo funcionamiento se confundía con la forma de un almacén de curiosidades de un fallido museo de historia natural. El Museo Nacional fue fundado en 1823 como Museo de Historia Natural. La idea original de nueva república era conformarlo bajo la orientación del Museo de Historia Natural de París. En este empeño de transferencia de conocimiento se importó personal del museo francés. Inaugurado el 4 de Julio de 1824 el gobierno no pudo sostener el cuerpo profesional contratado para la fundación del Museo de Historia Natural debido a que los requerimientos de la República lo limitaron y dicho personal regresó a sus países de origen y otros se dedicaron a la exploración del país, la priorización de la institución museística (IMN, Tomo I, 29-53).

Su primera sede quedó en la Casa Botánica de Bogotá, casa que había pertenecido a la Corona y que se dispuso como laboratorio de química, junto a la edificación de la escuela de Minas. Fue la Casa Real de la Expedición Botánica (1773-1813). Sin embargo, lo relativo a dicha expedición fue incorporado al patrimonio de la Corona después de la llegada del General español Morillo (1816). Las colecciones botánicas y zoológicas fueron trasladadas a España y entregadas al Palacio Real de Madrid¹⁶³ (Segura, Tomo II, 11-57). Pese a ello, según el discurso inaugural del General Francisco de Paula Santander, esta ausencia fue compensada por los herbarios y colecciones zoológicas enviadas por los generales patriotas que participaron en la Independencia. Desde entonces se abrió una sala para Historia, Ciencias y Artes, áreas que de manera simultánea representaban los tres tipos de colecciones que han caracterizado al museo desde su inicio hasta el presente.

Bajo la impronta de museo de historia natural, había interesado coleccionar minerales, pedazos de hierro meteórico, insectos, mamíferos, y dentro de esta agrupación de “objetos naturales”, estuvo catalogada la primera pieza indígena que entró a la colección: una momia muisca con su manta. Está, como parte de los primeros objetos que conformaron el museo se integró con el mismo principio de “cosas curiosas” al lado de minerales, animales, pájaros y conchas.

¹⁶³De los 6.617 dibujos que constituían el trabajo realizado por los alumnos y el director de la Real Expedición Botánica José Celestino Mutis y que este último denominó Flora de Bogotá, entre otros elementos como herbarios, no se conservó ninguno en Colombia y hasta el presente están siendo estudiados y completadas sus reproducciones.

El funcionamiento del museo fue intermitente y desafortunado. Tampoco fue una prioridad para la República, y se vio en medio de conflagraciones políticas y civiles durante el siglo XIX, por lo que se traslada a una pieza de la secretaria del Interior y de Guerra (1845). Posteriormente se traslada al edificio de las Aulas donde funcionaba también al Biblioteca Nacional (1849), donde tuvo también varias complicaciones, pues tras la revolución federalista dicho edificio se convierte en Cuartel (1954).

La primera caracterización del museo surge en este tránsito de “cuartel a museo”. Se formula una caracterización ambigua que perdura hasta 1913 pero que mantuvo su actividad. Una vez fue restablecido su funcionamiento en la Biblioteca, se definió el museo como “museo de monumentos patrios y objetos curiosos” (1868). Según su ubicación, el salón de las Aulas, la definición aportada por su director¹⁶⁴ como lugar de “objetos curiosos” le servía de escuela o aula al catedrático de mineralogía Fidel Pombo quien dictaba una clase diaria en los Gabinetes de Mineralogía que mantuvo el museo hasta 1913 (Segura Tomo II, 25-38).

Entrado el siglo XX, los objetos del fallido museo de Historia Natural, sometidos a movilizaciones permanentes, parecían dispuestos como en una “trastienda de casa de empeños”. El paso decisivo para exhibir algo más que “curiosidades” de gabinetes y dar al museo nacional un enfoque histórico comienza con el historiador Ernesto Restrepo Tirado (1862-1948) y la celebración del primer centenario de la independencia hasta 1920.

Después de la celebración del centenario de la independencia 1910 el concebido y fallido Museo de Historia Natural Nacional tendrá un enfoque histórico. Con el nombramiento de Restrepo Tirado se remplazaba a una pléyade de antiguos directores que habían sido hombres de letras, preferencialmente naturalistas, botánicos e ingenieros con conocimientos de mineralogía.¹⁶⁵ Uno de los primeros méritos del Restrepo Tirado fue conseguir una nueva sede, y su interés contó con el permanente respaldo del Ministro de Instrucción Pública, su colega Carlos Cuervo Márquez (1904-1910), también miembro fundador de la Academia

¹⁶⁴Informe. Decreto del 21 de Enero 1868 concerniente a la Biblioteca y el Museo Nacional. Firmado por el Presidente, General Santos Acosta y el Secretario del Interior y Relaciones Exteriores Carlos Martín. Reproducido en la Cronología del Museo Nacional. Tomo I. Martha Segura. P. 112-114.

¹⁶⁵Me refiero específicamente a los antecesores de este cargo como el filólogo, latinista Miguel Antonio Caro (Director 1880-1881) redactor de la Constitución de 1886 y presidente de la República. Al escritor costumbrista José Caicedo Rojas (Dir. 1881-1884), a Fidel Pombo (Dir. 1884-1901), ingeniero profesor de aritmética, mineralogía y zoología de la Universidad Nacional; Wenceslao Sandino Groot (Dir. 1901-1905) naturalista y botánico. Santiago Cortés (1905) botánico y naturalista. Ernesto Restrepo Tirado fue el sucesor director de Rafael Espinosa Escallón (Dir. 1905-1910) Ingeniero naturalista decano de la Facultad de Matemáticas y Rector de la Universidad Nacional en 1887.

Colombiana de Historia. Esto sería un apoyo institucional que finalmente haría frente a las quejas sobre el descuido y la carencia de espacios adecuadas entre otros problemas de las sedes y su financiamiento que habían dejado los directores anteriores consignadas en las actas desde 1824 a 1913 enviadas al Gobierno (IMN, Tomo I. 57-228).

Con el estrechamiento de los vínculos entre la Academia Colombiana de Historia, museo y Gobierno frente de la Gobernación de Cundinamarca, Restrepo Tirado consigue algunas salas en el pasaje Rufino Cuervo un pasaje comercial que era uno de los proyectos recientes de transformación de la estructura urbana colonial de Bogotá¹⁶⁶. En 1913 el Ministro de Obras Públicas da la orden de embaldosar la explanada del Pasaje, en la Avenida Jiménez con Cra. 7 y 8, con el fin de colocar los cañones remitidos desde Cartagena¹⁶⁷ y otras piezas del museo. Se da orden para la instalación eléctrica y para la puerta de hierro de un modo acelerado para hacer el rápido traslado del museo con el fin de poder re-inaugurarlo el 20 de Julio de 1913 (Segura 44 Tomo II). De este modo se dispuso el museo como una vitrina rentable en este Pasaje de la ciudad.



4.2. Fachada y costado norte del Pasaje Rufino Cuervo
(*El Gráfico*, No 523. Bogotá 24.04.1920)

Desde 1910 se habían establecido las funciones del Museo con el decreto 668 ; el Ministerio de Instrucción pública se encargó de su funcionamiento como institución pública. Se reglamentó que el Museo estaría abierto todos los días de trabajo de 10 a 11 am y de 2 a 4 pm, y daría preferencia a un público de profesores y estudiantes. Se ampliaron las

¹⁶⁶En este sentido se construyen los pasajes comerciales en Bogotá como el Pasaje Rivas (1910), el Pasaje Hernández (1918) y el pasaje Rufino Cuervo (1910-1924) iniciado por el ingeniero español Alejandro Manrique. Estas fechas son establecidas por Téllez Castañeda (280).

¹⁶⁷Acta de entrada al Museo 29.09.1908. traído específicamente del pierte de Santa María como los primeros que los conquistadores trajeron a América. (En el Libro de Actas Itinerario del Museo Nacional Tomo I. p. 208).

funciones del Director, quien debería velar no sólo por la conservación de objetos sino que debía estudiarlos y remitir al ministerio dichos informes para ser publicados en la *Revista de Instrucción Pública*. Esta disposición caracterizaba desde entonces lo que pretendió lograrse para el estudio de las colecciones.

Entre las nuevas funciones del decreto también se estipuló procurar el “acrecentamiento de las colecciones de arqueología e historia de la patria”. Es quizás este el motivo de Ernesto Restrepo Tirado, un historiador que además era político, comerciante e hijo del coleccionista de piezas precolombinas Vicente Restrepo, buscó encargarse de ello. Ambos, especialmente el último, habían sido los delegados por el Gobierno Colombiano como “expertos” para hacer la selección de los objetos arqueológicos que se llevarían a las exposiciones de Madrid para el IV centenario del descubrimiento de América (1892) y la Exposición Universal de Chicago (1893). Para estos dos certámenes, Vicente Restrepo reunió preferencialmente las colecciones de orfebrería y cerámica de su propiedad junto con las de su hijo y su yerno, Bernardo Pizano, y las de otros coleccionistas amigos suyos, para organizar álbumes de fotografías para la exhibición de europea¹⁶⁸ (Botero 128).

Por tal motivo las piezas precolombinas estaban en manos de coleccionistas (comerciantes), aficionados que ahora integraban la Academia de Historia. La concepción de estas piezas como piezas “nacionales” que debían resguardarse en el museo de la Patria tampoco estaba establecida, pues el museo era una referencia ambigua entre un museo de historia natural y curiosidades patrias. En la Exposición Histórico-Americana de Madrid, el tesoro de los quimbayas se remitió a España para donarlo a la Reina en voto de agradecimiento al veredicto del Rey en favor de Colombia en la definición de límites con Venezuela. La labor de Vicente Restrepo como miembro de la comisión oficial fue el haber tomado las fotografías que remitió en 1894 al Museo Nacional.¹⁶⁹ Para el momento la colección de antigüedades indígenas en 1886 contaba con sólo 49 objetos de cerámica, 11 de

¹⁶⁸ Los Álbumes elaborados por Vicente Restrepo para las Exposiciones de Madrid (1892) y la Exposición Universal de Chicago (1893) incluían también ilustraciones realizadas en décadas anteriores y previamente publicadas que incluyeron “los objetos de sociedades antiguas de Colombia” incluidas en la obra de Max Uhle, *Kultur und Industrie Südamerikanischer Völker* y en la obra del colombiano Liborio Zerda. Desde el Primer Congreso de Americanistas celebrado en Nancy, Francia (1889) donde Ezequiel Uricoechea había presentado en nombre de Colombia una colección prehispánica muisca, Clara Isabel Botero introduce la idea que a partir de ese momento se articuló el interés por lo precolombino para la representación de Colombia en el exterior (Botero 126).

¹⁶⁹ La serie compuesta de 92 láminas se registro con el título *Antichità Colombiane degli Aborigeni* que se envió a la Expositione Italo-Americana de Génova. Se recibió como Donación al Museo Nacional como lo hace constar el Informe al Ministerio de Instrucción Pública remitido por su director Fidel Pombo el 24. 04. 1894. Reproducido en *Itinerarios del Museo Nacional*. Tomo I. 180-181.

pedra y 2 de madera, y en 1894 se “enriquecía” con esta serie de 92 láminas y la donación de un Peto en Oro Chibcha encontrado en Machetá, que era el objeto de orgullo del Museo en Bogotá. La razón de tal orgullo se debía a su valor en oro, pues las descripciones que se hacían del peto eran únicamente las de un observador común que observa formalmente el objeto y provee una descripción:

De nuestros aborígenes es muy notable un peto, ó lamina de oro fino, que pesa 253 gramos, formado de una parte rectangular sobre la cual se destacan un relieve tres mascarillas o medios-bustos, de súbditos del cacique que ocupa la parte central y superior, adornado con un casco, en la forma del pico de un cóndor; a sus lados hay dos extensiones circulares de la lámina y en cada una de ellas otras dos mascarillas con brazos encogidos llevando un adorno circular y aperlado encima de la cabeza”. Este peto que revela al cuán importante historia de la nación Chibcha, fue encontrado en el distrito de Machetá y adquirido por el Ministro de Fomento para el Museo Nacional. (Ibid. Informe al Ministerio de Instrucción Pública remitido por su director Fidel Pombo el 24. 04. 1894).

Al nuevo director delegado para la representación internacional de las piezas y coleccionista e historiador interesado en los estudios de prehistoria indígena del siglo XIX, se le reconoció la gestión dirigida al aumento de la sección de “arqueología”¹⁷⁰ y la galería de personajes históricos en el Museo, junto al hecho de restablecer comunicación con las instituciones más importantes a nivel museológico e histórico del mundo.

Con la dirección de Restrepo Tirado se enmarca lo “nacional” desde la centralidad de Bogotá donde se encuentra el museo y la academia. Lo “nacional” se define en función de una narrativa de “historia patria” construida por la academia de historia. De esta manera, se enmarca un interés de colección, conservación y exhibición de las piezas precolombinas. Para inducir un enfoque histórico en el museo la primera tarea fue la de centralizar en Bogotá las representaciones de las regiones a través de una colecta de piezas a nivel nacional. Según está consignado en las actas de remisión de la institución museística, una vez Restrepo Tirado toma posesión de su cargo de director, el 11 de Noviembre de 1910, y reparte 1000 circulares a los prefectos de diferentes zonas del país para que enviaran colecciones desde las provincias al Museo Nacional con la idea de centralizar en Bogotá lo que bien quisiera remitirle las regiones.

¹⁷⁰ Debido a la familiaridad de Ernesto Restrepo con los hallazgos de g.uaquería, que alimentaron las colecciones de su padre Vicente Restrepo y las propias durante la etapa más neurálgica de conformación de las sociedades americanistas en París (1875-1896), éste aporta en sus informes una denominación cultural más detallada de las piezas estableciéndolas entre el grupo (Quimbaya, Muisca) en cuanto significaba una denominación más detallada frente a las anteriores referencias como piezas de los “aborígenes”.

Con esta colecta de objetos que pretendió extenderse a las regiones se buscó marcar un precedente para definir el museo como museo histórico. En los *Ensayos de Geografía Local de la Ciudad* (1896) la descripción anterior para el Museo Nacional de Bogotá había sido enmarcada de la siguiente manera: “un lugar donde se guardan varias curiosidades pertenecientes a la ciencia”. Entre los objetos “curiosos” que resaltó dicho documento se mencionan las “banderas acogidas a los españoles, los herbarios de flora y los objetos de mineralogía junto algunos cuadros” (Segura, tomo I 182). Entre 1884 y 1901 se creó una expectativa técnica sobre la exhibición del museo. El director del museo de dicho periodo informa al Gobierno que el público deseaba ver en la exhibición del museo de Bogotá, modelos de maquinaria sencilla aplicable en la extracción de fibras textiles, de tela y algodón, así como modelos para la construcción de ruedas hidráulicas, puentes y molinos como una de sus peticiones principales de representación. Sin embargo, en 1911, Ernesto Restrepo enfatiza la función del museo en la divulgación y conformación de un relato histórico. Comienza entonces una sección que titula *Reseña Histórica del Museo Nacional* y publica en el Boletín de la Academia. Esta sección sería una de las preparaciones para los primeros catálogos generales de las colecciones que tuvo el Museo (1911, 1913, 1917), que eran diferentes a los listados anteriores, pues se nombra una comisión de la Academia de Historia y Antigüedades (que nombra Pedro M. Ibáñez y Roberto Cortázar como secretarios del museo) para reconstruir las biografías de los personajes que figuran en los retratos, y hacer descripciones más detalladas de los objetos heterogéneos que había en su espacio. Así mismo, logra especificar sus inventarios debido la colaboración de autoridades, párrocos, y centros mineros que le ayudan a describir respectivamente parte del material religioso y mineralógico de las colecciones de arte, y el término generalizado de “aborígenes” comienza a ser especificado en relación a las piezas que iban segmentándose como de proveniencia quimbaya o muisca.

Con la inauguración del Salón Histórico el 20 de Julio de 1911, realizado con retratos de próceres de la República, se define la orientación del Museo Nacional como “museo de la Patria” que responde a la concepción descrita en 1886:

El objeto del museo no es únicamente, como aquí vulgarmente se ha creído, presentar a los ojos de los visitantes curiosidades más o menos raras. Estos deben ser centros de estudio donde estén representadas la historia con sus recuerdos, las riquezas del suelo con sus colecciones, las bellas artes é industrias con sus productos (Restrepo Tirado, IMN, tomo I, 217).

La programática (1892-1929) de los escritos históricos de Ernesto Restrepo Tirado anunciaba la forma de narrar la historia colombiana en una línea discursiva “de antiguos pobladores” (colecciones arqueológicas),² continuada por la conquista hasta la independencia. De manera similar, quien lo sucederá después de 1920, el historiador y periodista Gerardo Arrubla, presentó esa misma linealidad histórica en su libro *Historia de Colombia* (1910/11) que escribió con Jesús María Henao para la escuela secundaria, y en el *compendio de historia* que debía transmitirse en las escuelas primarias de Colombia (obras que fueron galardonadas con medalla de oro y diploma durante el primer centenario de la independencia 1910).¹⁷¹

Así, el relato patriótico que debía transmitir el museo estaba signado por tres grandes épocas: *El pasado precolombino, la dominación hispánica y la república*. La necesidad de los objetos arqueológicos en el museo queda aquí anticipada como una colección subordinada a la narrativa del los “antiguos pobladores”. La época prehispánica que antecede a la conquista y la colonia da paso al relato de los héroes de la patria.

4.3. Deseos fallidos de apropiación de la cultura material indígena a partir del “descubrimiento” del Templo del Sol (1924)

En el marco de este enfoque histórico al Museo Nacional se le atribuye la función de resguardar las piezas arqueológicas, y evitar su salida hacia los museos etnológicos europeos. El primero de Septiembre de 1914, llega al Museo Nacional un Informe de la Corregidura de San Agustín (Pitalito) del Departamento del Huila que informa sobre las excavaciones del etnólogo alemán Theodor K. Preuss. El informe señala que éste fotógrafo sacó moldes de todas las estatuas de piedra y con licencia del dueño del terreno que autorizó la salida de las estatuas de San Agustín en marzo de ese mismo año. Ernesto Restrepo Tirado, después de recibir el informe sobre los trabajos realizaba para el Museo Etnológico de Berlín, aprovecha la ocasión para suscribir públicamente la misión que ha emprendido como director del museo: “nacionalizarlo”. En el informe que remite al Ministro de Instrucción Pública un mes después anunció la importancia de las piezas arqueológicas para el museo:

¹⁷¹ Ambos textos acreditaron a Gerardo Arrubla como “el catedrático de Historia de Colombia”. Este cargo lo ejerció en la Escuela Militar, La Escuela de Comercio, el Instituto Pedagógico, La escuela normal de señoritas, El colegio mayor de nuestra señora del Rosario, y diversos colegios particulares. Dentro de sus escritos sobre “antiguos pobladores” pueden nombrarse (*El pueblo misterioso de San Agustín, Prehistoria colombiana, Los chibchas y Ensayo sobre los aborígenes en Colombia, La conquista.*)

Nuestro museo no ha tenido de nacional más que el nombre. Hace treinta años, cuando principiaron nuestras aficiones por los estudios arqueológicos, las guacas o sepulcros indígenas puede decirse que arrojaban de su seno los recuerdos que guardaban del pasado, mostrando a los ojos del explorador una larga historia objetivas de industrias y más secretos se nos revelaron que lo que pudimos aprender en los libros de nuestros historiadores y cronistas. Hoy todavía, cuando vienen nuestras manos un producto del antiguo arte indígena, parécenos hallar un precioso documento manuscrito, y es raro que no hagamos en él un nuevo descubrimiento, que no agreguemos una línea más para agregar a la historia de nuestras tribus. Varios aficionados hicimos colecciones de lo que alcanzábamos a allegar de esos tesoros, que en su mayor parte iban a enriquecer los museos en el Exterior. Al nuestro alcanzaron a llegar unos pocos objetos a manera de muestra, y de ellos cuán poco quedó. Entonces hubiera sido fácil recoger una colección de que hoy hubiera podido enorgullecerse el Museo, y que hubiera servido de base a los estudios arqueológico (*Actas del museo* Octubre 1, 1914).

La denuncia de San Agustín había llegado al Museo Nacional con la expectativa de que esta institución interviniera para evitar la salida de los objetos arqueológicos. El director envió la carta al Ministro de Instrucción Pública que responde dos meses después diciendo que enviará un informe al congreso para “evitar las irregularidades denunciadas en relación al venta de las Estatuas de San Agustín”¹⁷². Esta denuncia no era un asunto que pudiera dirigirse directamente a la Cámara de diputados como bien había ocurrido en México tras la “alarma” de la salida de objetos durante las excavaciones de Joseph-Désiré-Charnay en 1880. Como ya se señaló, Colombia, a diferencia de México, no era un país que contara con ninguna legislación al respecto. Para el momento se intentaba darle una forma a la “trastienda de casa de empeños” usando las palabras de Restrepo Tirado sobre al museo como “Santuario de la patria”. Por otro lado, negociando una partida presupuestal permanente para su sostenimiento, y quizás una para la adquisición de colecciones y cumplir con el propósito esbozado por Restrepo. Además no se contaba con arqueólogos ni profesionales en antropología nacionales como existieron en México ante el citado debate de la Cámara de diputados.

Ante la ausencia de arqueólogos o antropólogos profesionales en el país, estas solicitudes en torno a las excavaciones arqueológicas que realizaban en territorio colombiano del citado ejemplo de Preuss, eran dirigidas al Museo Nacional y a los historiadores de la Academia Colombiana de Historia. En Colombia tampoco se contaba con ninguna ley jurídica que obligara el resguardo de las piezas arqueológicas en el museo, a diferencia de México que contaba con esta medida desde 1880. De tal forma que una denuncia como la que se envió en

¹⁷²Respuesta del Sr. Emilio Ferrer Ministro de Instrucción Pública al Dr. del Museo Nacional. 3.09.1914. En IMN. Tomo I, 243-245. Carta Numerada 1425.

1914 anunciando “irregularidades” en el caso de Preuss, con el deseo de que se llevaran las piezas al museo, eran infructuosas peticiones, pues no se contaba con una institucionalidad ni con un interés por parte del estado de tener al Museo Nacional como dispositivo ilustrado. Así, las misiones arqueológicas realizadas en el país no fueron resaltadas como “preocupación de total relevancia nacional” como sucedió a través del respaldo del Poder Judicial mexicano que impidió el contrato del Ejecutivo con el explorador del Museo de Paris en 1880.

La gestión de Ernesto Restrepo Tirado inició el acento por incluir las piezas arqueológicas en el museo e insistir en la importancia de estos como “preciosos documentos manuscritos”. Argumentando de esta forma indica que la labor al museo sería la de estudiar los objetos y aportar a la historiografía indígena nacional, para el caso, la de “los antiguos pobladores” del territorio colombiano. Como lo describe en su informe de 1914 para el Ministerio, consideró que tal propósito se veía permanentemente amenazado por la falta de presupuesto del museo y la actividad de los gUAQUEROS, quienes ofertaban parte de sus colecciones al Museo Nacional, pero este no podía comprarlas, y por ello buscaban la demanda en otros museos de Europa, Estados Unidos o Argentina.¹⁷³

Frente a estas circunstancias, el único recurso con el que contó el director de Museo Nacional fue la de resaltar la importancia de la llegada de piezas arqueológicas al museo (proponer una colecta colectiva) y apuntar los logros en el aumento de estas colecciones arqueológicas a manera de “una proeza heroica” de las funciones que cumplía el museo en Bogotá:

“Sin embargo, a fuerza de perseverancia hemos logrado reunir una quinientas piezas en la colección, con las cuales puede ya formarse el visitante una idea de la industria caracterizada de los pueblos Chibcha, quimbaya, catío y chiriqui. Ciento veinte objetos nuevos ha adquirido el Museo en este último año, cuya descripción hemos ido publicando en la Revista de la Instrucción Pública”.¹⁷⁴

El vínculo entre Academia Colombiana de Historia y Museo Nacional permitió orientar el enfoque que definiría al museo como “museo de historia patria” en términos de su función como divulgador o “instructor pedagógico”, aunque no se concibiera como instrumento

¹⁷³En 1913 se ofrecen 2.219 piezas de cerámica indígena, pues de no comprarlas el museo el Sr. Leucadio María Arango residente en Medellín (coleccionista hace 62 años) las ofertará al Argentina y los EEUU. Para el momento el museo no tenía el presupuesto para comprar dicha colección y esta fue vendida (IMN-Tomo I).

¹⁷⁴De los ciento veinte objetos adquiridos, ciento cinco son piezas Quimbayas, que el gobierno había comprado en 1914. Durante ese mismo año se imprimen cuatrocientos ejemplares de la edición *Catálogo general del Museo de Bogotá*. Objetos históricos, retratos de próceres y gobernantes y pinturas. Esta edición corrige y aumenta los datos incluidos por Ernesto Restrepo en el catálogo anterior (1912) y se imprime todo un anexo dedicado a la sección de Arqueología. IMN. T.I, 244-251.

ilustrado de formación ciudadana ni contara con el respaldo del Estado. En este sentido, después de la celebración del primer centenario de la independencia 1910, se intentó incluir el relato de los “antiguos pobladores” en esta historia patria. Este propósito pasó por alegar “irregularidades” en la salida de las piezas de San Agustín para el museo etnológico de Berlín como piezas que deseaba adquirir el museo para representar el pasado “precolombino”. Así también consideró que una de sus funciones como museo de la patria debería ser la de encargarse de regular la salida y entrada de piezas precolombinas.

Las primeras preocupaciones por establecer leyes de protección a los objetos arqueológicos del País surgen a raíz del descubrimiento y “falso levantamiento arqueológico” del Templo del Sol (1924). Esta vez, bajo la dirección de Gerardo Arrubla, quien consideró como parte de sus funciones: 1) Promover la creación de leyes de protección 2) Definirlo como “centro de cultura” y 3) Destacar un rol de su actividad como director por su compromiso pedagógico de enseñar la historia patria

Gerardo Arrubla, sucesor de Restrepo Tirado en la dirección del Museo, y como miembro de la comisión “arqueológica” que pretendía dilucidar la existencia de un Templo del Sol en territorio Colombiano después de los descubrimientos en el Valle de los Reyes en Egipto (1922), vuelve a insistir en la importancia de comprar los predios de la Finca del Sr. Izquierdo, donde se había levantado El Templo del Sol para “erigir allí un monumento conmemorativo que perpetúe el recuerdo del pueblo chibcha”. Recordemos que en dicha "exploración arqueológica" lo único que obtuvo el Museo Nacional fueron dos troncos de Guayacán quemados a cada extremo, las piezas de oro, que describió Arrubla como “reliquias de la prehistoria”, y los objetos de oro que habían sido vendidos por Izquierdo. La petición de Arrubla como miembro de la “comisión de arqueología” se hacía en virtud de evitar aquello que denominó como el “torpe lucro de los gUAQUEROS”:

"Acerca de esta cuestión, de tanta importancia, he venido ocupándome desde que me hice cargo de la Dirección del Museo: ya en informes oficiales, ora en conferencias y también por medio de publicaciones, he solicitado la expedición de un acto legislativo que venga a salvar tales reliquias de la prehistoria de una destrucción injustificable. Si bajo el régimen colonial las Leyes de Indias establecieron para la corona española regalías sobre los monumentos y objetos de los aborígenes, por qué la República no ha de seguir esa norma tan sabia como previsoras?" (IMN. Tomo I, 275).

En el cometido anuncia que la Academia Nacional de Historia de la cual era miembro, se había encargado del mencionado caso de Preuss y que, para el desarrollo de leyes y regalías de los “objetos y monumentos de los aborígenes” dio encargo a uno de sus miembros, el ingeniero de puentes y caminos, Miguel Triana, para que este en algunos de sus viajes indagara la legislación existente en diferentes países hispanoamericanos (IMN, Tomo I, 275)

De manera conclusiva hace notar que a partir de la determinación del lugar del Templo del Sol (1924) a través de lo que él denominó como una “investigación arqueológica” se tendrían que establecer leyes de protección a las piezas indígenas (IMN. Tomo I, 274-276), pues estos “descubrimientos” eran significativos para la historia patria. Con estas peticiones escribe al Ministro de Instrucción Pública su interés por la creación de *una ley que garantice el amparo de las antigüedades indígenas entregadas al lucro de los g.uaqueros y coleccionistas para museos extranjeros* (Arrubla, IMN, Tomo I, 274).



4.3.1. Gerardo Arrubla
Director Museo Nacional 359. Caricatura .

Con el falso descubrimiento del Templo del Sol 1924 el museo reformuló sus funciones ante el ministerio, y se convirtió en productor del discurso histórico de la patria. Frente a los reportes de gestión anteriores hechos por Arrubla, antes del nombrado “descubrimiento” de 1924, pretende mostrar al museo como un centro productor de conocimiento. No solo caracterizó su labor como miembro de la “comisión arqueológica” de Sogamoso y se presentó como erudito en la comprobación del terreno, sino que indicó que con el “descubrimiento del Templo del Sol” aumentaría la serie de disertaciones de la *“prehistoria colombiana”* que había adelantado para el Museo:

“En el pasado año hice cinco disertaciones que versaron sobre prehistoria colombiana y en el presente, *inicié la nueva serie con el estudio de los descubrimientos del arqueológicos efectuados en la ciudad de Sogamoso, en el sitio en que existió el llamado Templo del Sol de los Chibchas*. Esta última conferencia, fue honrada con la asistencia del excelentísimo señor Presidente de la República y de los Ministros de Relaciones Exteriores e Instrucción Pública, y cómo a las anteriores, concurrió un selecto número de damas y caballeros (...). En asocio del General don Carlos Cuervo Márquez, arqueólogo y etnógrafo de nota designado por la Academia Nacional de Historia (...) como comisionados compulsamos las crónicas de la Conquista; recogimos las tradiciones transmitidas de generación en generación; interrogamos a testigos veraces; y se hicieron las exploraciones sobre el terreno mismo. De ese acopio de datos, se concluyó que se podía fijar el sitio del Templo del Sol” (IMN. Tomo I, 274).

El director del museo desde esta perspectiva que pontifica su labor como miembro de “comisión arqueológica”, presentaba el museo como un centro de producción de conocimiento de la historia patria, adoptando entre sus funciones una de corte pedagógico. En el Informe de Arrubla del año 1924, además de todo lo expuesto, se dice que la concurrencia al museo había aumentado igual que las colecciones. Ambos factores estaban volcados, como lo indicó en el citado informe, al servicio de los profesores que visitaban el plantel con sus estudiantes de secundaria para dictar sus lecciones de historia y ciencias naturales. En este sentido, enmarca que la comunicación que mantiene con el público visitante se debe a su calidad de miembro de la Academia Nacional de Historia y Antigüedades y miembro de la “comisión arqueológica” encargada de develar el paradero del Templo del Sol (1924). Por tal motivo insiste en la idea del museo para “generar, como en museos europeos, conferencias y disertaciones”. Estas conferencias, afirmó, serían transmitidas al público como nuevos peldaños en el conocimiento de su historia, y por supuesto, partiendo de sus colecciones, como la arqueológica que servía para tal empeño.

Es precisamente en este marco de la función pedagógica que Arrubla atribuye al museo - donde aparece connotada otra descripción para el museo como “Centro activo de Cultura” (1924) sumada a la definición de “santuario de ciencia” que había mencionado Restrepo Tirado 1910/20. La noción de un “centro activo de cultura” respondía a una definición que el museo procuraba para sí mismo con la finalidad de ubicarse como un centro de divulgación del discurso histórico de la Patria. Definición que le permitió a Arrubla proponerlo como “centro cardinal de las funciones del Estado” (1924) (no como instructor público pues esta labor se le confiaba a la iglesia). Como se aclara en el documento al que hacemos referencia, el museo como institución no solo sería el lugar destinado a la “religiosa conservación de las

reliquias patrias” (Santuario de la Patria) sino, sobre todo, el *centro* que debe proponer la cultura histórica, artística y científica como lo proponía Arrubla. El museo debería estar enfocado para la visita de profesores y niños en la misión de acercarlos al discurso de la Historia Patria, del pasado de los héroes de la independencia, y para el caso, con un pasado prehispánico que Arrubla, después del descubrimiento del Templo del Sol, había atribuido a la nación más civilizada del territorio: la muisca. Esta noción de “centro de cultura” pretendió resaltar los nexos de museo con el Estado. En el mismo documento se hace notar que es a través de esta noción de “centro” que se debe “concebir y mirar como función del estado una de sus labores cardinales”. Esto es comprendido por Arrubla como *la misión de velar por el puro sentimiento de amor a la patria y el culto de nobles ideales, se difundan y crezcan entre el pueblo, porque de ese modo éste acrisolará sus más altos valores morales* (IMN. Tomo I, 274).

Para el “centro activo de cultura”, es decir, el Museo Nacional visto desde la caracterización de su nuevo director, Gerardo Arrubla, se había dispuesto una nueva sede que era el primer edificio técnicamente representativo del cambio que se opera en Bogotá hacia la modernización de conceptos y realización acordes con pautas de urbanismo y arquitectura de Estados Unidos¹⁷⁵ (Saldarriaga, 1989, 191). Se trataba del edificio del Banco Pedro. A. López construido entre 1919 y 1923, el primer edificio de oficinas construido en Bogotá. Era el edificio más moderno de la ciudad que el exportador y empresario Pedro A. López (1887-1935) había elegido para instalar su banco en un circuito estratégico, al frente de la Gobernación de Cundinamarca. Para su construcción se contrató al ingeniero norteamericano Robert M. Farrington. Fue construido con una base estructural de acero atornillada y revestida en concreto, según parámetros de construcción de este período en Nueva York. La estructura de cuarto pisos fue importada para ubicarse sobre la Avenida Jiménez (Calle 15 entre las carreras séptima y octava).

¹⁷⁵Saldarriaga y Fonseca 191.



4.3.2. Edificio Pedro A. López
Sede del Museo Nacional (4to. Piso)
Itinerario Museo Nacional. Martha Segura. P.267

Dicho edificio colindaba con el Pasaje comercial Rufino Cuervo donde había sido instalado anteriormente el Museo entre 1910 y 1920. La exigencia de locales para la Administración General de Correos y Telégrafos, la Academia Colombiana de Jurisprudencia y la sociedad de agricultores de Colombia habían solicitado los salones del museo ubicado en el Pasaje Rufino Cuervo. La oficina de Telégrafos desde 1916 pidió la instalación de un dínamo en una de sus salas, y al museo también se le exigió retirar los cañones de guerra del Patio. Estas condiciones hacían imposible que el Ministerio de Obras Públicas aceptara las solicitudes de ampliar las salas del museo en dicho pasaje, pues los salones prometidos para el museo habían sido concedidos a la Academia de Medicina. Otra de las causas de su desplazamiento de sede se debe a los intentos de hurto en dicho lugar. Por lo que se sabe, a través de la correspondencia del museo con la policía, entre 1916-1918, éste se había visto atacado por intentos de robo dada la congestión y circulación de personas que estaba alcanzando dicho pasaje comercial¹⁷⁶, además de verse afectado por los movimientos sísmicos del trece de septiembre de 1916. Por tales motivos, el Museo Nacional, bajo la dirección de Gerardo Arrubla, fue trasladado a una de las construcciones “más modernas que se estaban llevando a cabo en la ciudad, en el Banco Pedro A. López” (*El Gráfico*, 15 de marzo 1919).

¹⁷⁶ara el momento este pasaje representaba un espacio nuevo en la ciudad a pesar que los pasajes fueran urbanas establecidas a principios del siglo XIX en Europa, en la organización de la Santa fe colonial y su tránsito a Bogotá resultaba este un elemento “modernizador” de la ciudad.

En 1922 se firmó el contrato de arrendamiento por cinco años entre el Gerente del Banco López y el Director de Obras Públicas. Se convino para el Museo la mitad del cuarto piso de los locales 401 a 417, más dos salas solicitadas en 1924; el contrato fue finalmente aprobado por el Consejo de Ministros y el Presidente de la República, Jorge Holguín (IMN, Tomo II, 59). Este espacio se abrió al público el primero de Febrero de 1923, y en la revista *Cromos*, se anuncia su inauguración:

“Se abre hoy de nuevo al público el Museo Nacional en el hermoso y amplió local del Edificio López. Es director del establecimiento el doctor Gerardo Arrubla, reputado historiador y miembro de número de nuestra Academia de la Historia. Ha organizado el Museo su director dividiéndolo en secciones, ordenadas y clasificadas con riguroso método científico y consultado de arte. Tanto la Academia Nacional de Historia en su última sesión, como la sociedad de Embellecimiento de Bogotá, han aprobado proposiciones en que se elogia la labor a realizada por el doctor Arrubla” (*Cromos*, Febrero 10, 1923).

El artículo citado, con el título “Museo Nacional” en tipografía alta, dispone dos páginas completas para su presentación incluyendo a su vez fotografías (9x13 y 9x15) de cuatro de los seis salones que se disponen en la exhibición. El método “científico y consultado de arte” al que se refiere el artículo no se trata de un método de clasificación especial o correspondiente con formas de colección que le fueran contemporáneas, pues se refiere solo a la organización del guión museístico que sigue una linealidad o continuidad histórica que inicia una secuencia desde los antiguos pobladores, la conquista, la Independencia y termina en la República:

“Seis salones están consagrados a la Historia, así: el primero, contiene los objetos de los aborígenes y los referentes a la época de la conquista española, hasta el año 1550; el segundo guarda las reliquias coloniales en el periodo que cierra en 1810; el tercero, dedicado a la época de la Independencia, llega hasta 1810; el cuarto y el quinto, son de la República en sus diversas transformaciones, desde la Gran Colombia a los tiempos actuales” (*Cromos*, 10 de febrero de 1923).

Al lector se le anima a visitar el museo todos los martes, jueves y sábados de dos a cuatro de la tarde de manera gratuita. La exhibición estaba dispuesta en vitrinas de madera y secuencias de objetos con similitud estilística como si fuera una ordenación etnográfica, aunque los objetos aun no tuvieran más que significado histórico. Con las fotografías del artículo puede el lector ver el Salón de la Independencia (primera fotografía) con la galería de próceres y hombres de ciencia de la expedición botánica. La Sala de Ciencias Naturales (segunda fotografía), con la colección de aves y cóndores disecados sobre las vitrinas de pie, y la serie de minerales expuestos por regiones en vitrinas de base. También el Salón de la época de la

República (tercera fotografía) con galería de cuadros y bustos conmemorativos, y el Salón de la Colonia, igualmente con galerías, cuadros y vitrinas de base para objetos del virreinato. En el centro de este salón estaba el célebre Mono de la Pila (cuarta fotografía). No se podían ver cómo estaban dispuestos los objetos precolombinos en las primeras salas, pues no incluye ninguna de estas, pero por lo que se puede predecir, se usaron las mismas vitrinas de base usadas para los minerales de la sala Natural para exhibir las piezas arqueológicas.



4.3.3. Fotografía Vitrina
Época de la Independencia
Revista *Cromos*, 1.02.1923



4.3.4. Fotografía Vitrina
Época de la Colonia
Revista *Cromos*, 1.02.1923

Esta organización sostuvo una secuencia histórica. Como insistía el artículo de la Revista *Cromos* se trataba de una “organización lógica y completa” que sería leída como las “páginas vivas de la historia del país que el escritor del libro de historia de Colombia, Gerardo Arrubla, había realizado con el patriótico propósito de reavivar en la juventud el amor a Colombia” (*Cromos*, Febrero 10, 1923).

Puede decirse que la organización de los salones, a la manera de un Guión de historia, siguiendo los lineamientos de la periodización histórica patria, fue un logro del museo que anteriormente no había tenido como “trastienda de casa de empeños” con las colecciones del fallido museo de historia natural (1824), esta vez instalado en la sede más moderna de la ciudad: el edificio del Banco Pedro. A. López (1924). A través de esta mínima organización del museo, a mano de los historiadores de la Academia de Historia, es que podemos afirmar que la distribución con un “preciso orden histórico” como lo anuncia la Revista *Cromos*, contrastaba radicalmente con el que caracterizaba las salas de exhibición del museo en 1882, y que gracias al relato *A Year in the Andes or a Lady's Life in Bogotá* de la viajera británica Rose Carnegie- Williams podemos reconstruir y comparar:

“Al entrar al museo nos mostraron retratos de varios reyes de España (...) El primer objeto al entrar a este cuarto era la calavera de Solís, el Virrey (...) Luego veían algunos huesos de mastodonte (...) Algunas deformidades como una ternera con dos cabezas preservada en alcohol. En la mesa de centro estaban tres horribles momias de indios muertos (...) y cerca de allí dos tigres disecados. Liego venia una exhibición de minerales con especímenes de oro, esmeraldas, sulfuros y lava del volcán del Ruiz. La cascada de Santander, el gran general, también se encontraba expuesta con las armas, lanzas y otras armas que pertenecieron a los indios antiguos, plumas tocados y collares de dientes (...) En la Pared contigua había dos buenos cuadros de Humboldt y Francisco José de Caldas, Allí también estaba la cama del general Bolívar, donde dormía cuando intentaron asesinarlo, Al otro lado estaba una vitrina que contenía ídolos de los indios en piedra y el muy curioso llamado almanaque garbado en piedra que era usado por los muiscas” (Carnegie-Williams,1503)

La organización del museo, observada por esta Lady en Bogotá, estuvo anteriormente administrada por geólogos y naturalistas de tal manera que daba la apariencia de desorganizados gabinetes de curiosidades. Bajo la administración de los historiadores se re-organizaron las colecciones en salones de periodos históricos que cumplían la promesa de mantener vivo el recuerdo del panteón de los héroes de la patria después de la celebración del centenario de la independencia 1910. Esta había sido la idea de “Nacionalizar el Museo” y la injerencia de los académicos miembros de numero de la Academia Colombiana de Historia. Con ellos se concretaba la exhibición por salones mediante la segmentación periódica de las colecciones que se dispusieron en salones diferenciados y no sobrepuestos como en la descripción de Rose Carnegie-Williams. Por otro lado, ambos directores buscaron aumentar las colecciones con objetos indígenas para presentarlos como “documentos” para la historia prehispánica del país.

Como queda aquí documentado, con la inauguración del Museo Nacional en 1923 se pensó el museo como “centro cultural” para producir, como lo mencionó Arrubla, “el amor por la patria” a partir del descubrimiento del Templo del Sol en Sogamoso (1924). Motivado por su participación como miembro “oficial de la “comisión arqueológica” sintió mayormente el interés de hacer conferencias adicionales sobre prehistoria precolombina en el Museo inspirado por las actividades que realizaban estos centros en Europa.

El esfuerzo principal de Arrubla, como director, fue el de concentrarse en enviar los “bocetos” de otros países hispanoamericanos, como México, para la formulación de dichas leyes en Colombia. A pesar de insistir en este último empeño, para 1926 todavía no había una consideración que valorara los objetos indígenas por parte de “lo nacional” o que estas

solicitudes tuvieran respaldo del gobierno, pues estos seguían siendo importantes para el comercio y la vitrina internacional. En dicho año, el Gobierno concede la estadía al Arqueólogo y capitán T. A. Joyce del Museo Británico y se indica al Ministro de Instrucción Pública y al Director del Museo Nacional autorizar los objetos recolectados en la expedición. Este científico, en contraprestación, se encargaría de comunicar a la prensa mundial el resultado de sus estudios en Colombia. Nuevamente las piezas arqueológicas para el museo quedarían en láminas o fotografías, como fue el caso de las láminas del Tesoro Quimbaya (1897) que el mismo Gobierno regaló a la Reina Regente de España María Cristina de Habsburgo. En la propuesta del Museo Británico se hacía explícita la compensación de “quedar registrados como país en estudios internacionales”.

En esta petición primaba el argumento positivista que los “monumentos históricos” que pertenecían a museos de Europa como producto de las excavaciones permitirían el conocimiento de la historia como sucedió con la historia de Egipto, que había “enriquecido con series de siglos la historia del progreso humano”. Este fue también un argumento utilizado en México por el Novelista, periodista y Director del Periódico Liberal Justo Sierra durante el debate sobre las excavaciones de Charday en 1880, pero fue censurado brutalmente en la cámara de diputados (Díaz y de Obando, 1880, 41). El mismo Gobierno le exigía al Museo Nacional colaborar con las excavaciones del Museo Británico 1926. En México, la opinión que respaldaba el “patriotismo frente a la ciencia” argumentando que no eran mexicanos los que estudiaban las piezas arqueológicas estaba respaldada por una pléyade de exploradores estudiosos nacionales sobre el pasado prehispánico¹⁷⁷, y en Colombia éstos interesados eran pocos: sólo historiadores (a veces botánicos), y sin ninguna preparación en Arqueología.

La comisión arqueológica colombiana para el “descubrimiento del Templo del Sol” estuvo conformada por historiadores como Arrubla, y el General Carlos Cuervo Márquez, quien participó en las contiendas civiles de 1876-1899 identificándose con el ideario de la Regeneración. Iniciado el siglo XX fue Ministro de Instrucción pública durante el Quinquenio del Presidente Reyes, para reabrir las escuelas cerradas por la Guerra. Cuervo Márquez había estudiado Botánica¹⁷⁸ y, después de las contiendas civiles, se había dedicado a la agricultura,

¹⁷⁷“De las ruinas de Palenque existirán los estudios de Clavijero, las indicaciones del calendario y los caracteres de la civilización de Yucatán por Gama, las ruinas de Xochicalvo examinadas por el Padre Alzables. Fernández Ramírez, por Vega. Por koaqon Navarro. Ado mismo la descifrarían de jeroglíficos por parte de los Sr. Orozco y Berra” entre otros mencionados en los documentos del debate en la cámara de diputados.

¹⁷⁸Carlos Cuervo Márquez estudió en el Colegio San José fundado por su padre Luis María Cuervo, allí estuvo

lo que le permitió recoger las notas locales para publicar un *Tratado de Botánica* (1913) de manera paralela a su trabajo como profesor de ésta área en la Facultad de Medicina del Colegio el Rosario.

En 1887 Cuevo Márquez visitó las regiones de Tierradentro y los llanos de San Martín, y realizó una expedición a San Agustín. Estos viajes los deja consignados en el libro *Prehistoria y viajes* (1893)¹⁷⁹. En este libro hace un inventario de las estatuas de San Agustín junto con los mapas de localización de estas, afinando las coordenadas aportadas durante la comisión corográfica por el artillero y geógrafo Geógrafo Agostino Codazzi Bartolotti (1793-1859). Fueron precisamente estas coordenadas cartográficas las que permitieron una exploración del Museo Británico de 1899, y las que hicieron que Theodor K. Preuss pudiera encontrar las estatuas de San Agustín y hacerlas piezas de saqueo o “envió científico” para el Museo Etnológico de Berlín. Preuss usó este libro en 1914 como guía de viaje para realizar las excavaciones en el Alto Magdalena y encontrar el “arte monumental” de San Agustín.

Por otro lado, en 1923, a manera de folleto, publicó un trabajo para ciencias naturales bajo el título “Comisiones geológicas de la Sabana de Bogotá” que lo posicionó como experto “explorador”, y bajo estas condiciones fue elegido como comisionado de la misión arqueológica para el “descubrimiento del Templo del Sol” en 1924.¹⁸⁰

Esta comisión de nacionales para hacer “indagaciones arqueológicas” no tuvo conocimiento para hacer excavaciones, y su cercanía a estas estuvo marcada por su contacto con los gUAQUEROS y amigos como Restrepo Tirado que eran parte de los coleccionistas privados nacionales. Con este cuerpo profesional no se podía insistir en que los nacionales de la Academia Colombiana de Historia hicieran las excavaciones arqueológicas del país con los mismos argumentos que sentaron la resolución mexicana en contra de Charday 1880. Del mismo modo, tampoco habrían podido evitar que el botánico, político y militar colombiano

como Profesor el médico Liborio Zerda – mencionado en capítulos anteriores- el Profesor de Botánica José Francisco Bayón y Francisco Gómez Calvo. Como fruto de estas relaciones en 1872 Cuevo Márquez escribe el ensayo de flora cundinamarquesa”, manuscrito que se conserva en los archivos de la Academia Colombiana de Historia, donde se encuentran las descripciones de los caracteres distintivos de 124 familias, con un ejemplo de cada una de ellas con un sistema de tipo natural como el de Antonio Lorenzo de Jussie, que se encuentra analizado cuidadosamente en el trabajo “Carlos Cuevo Márquez, el Botánico” de Díaz-Piedrahita 247-254

¹⁷⁹El título que se le ha querido dar al libro es el de “Estudios arqueológicos y etnográficos”. Pero este título se lo confecciona la Editorial América de Madrid que hace en 1920 y presenta los “Prehistoria y viajes” (1893) enmarcando una forma disciplinar correspondiente con el público lector europeo del momento.

¹⁸⁰Gracias a su cargo como diplomático en México, para la publicación final de “comisiones geológicas de la Sabana de Bogotá” (1927), incluye un estudio geológico del Templo Adoratorio Azteca de Tlipam que relacionó con los restos de caballo cuaternario en los “terrenos pestocénicos” de la Sabana de Bogotá.

Cuervo Márquez hubiera servido de “lazarillo” a Preuss para el descubrimiento de San Agustín, y que fuera él mismo como Ministro de Instrucción Pública (1910) el que colaborara incondicionalmente con Ernesto Restrepo Tirado en la organización y aumento de la colección de piezas arqueológicas en el museo.

A pesar de no encontrarse evidencia concreta pero si las cartas remisorias, el documento que envió Arrubla y Triana al Gobierno en 1924 para el estudio de las leyes de preservación arqueológica nacional debió incluir como ejemplo el caso de México como uno de los países con mayor tradición en el diseño de estas leyes. En México, y para el museo colombiano, el valor de los objetos de las excavaciones radicaba en que eran “piezas necesarias para la historia del país”. La diferencia estaba en la construcción de su narrativa histórica. En México, después de 1910, con su revolución, estas piezas respaldaban el diagrama de una cultura narrada desde sus raíces indígenas. En Colombia, después de 1910, con su primer centenario, brillaba el pasado patriótico de los héroes de la independencia, una cultura criolla producto de la española. En esta narrativa, las piezas respaldaban el pasado prehispánico como eslabón que antecede la conquista, en el marco de un guion hispanista.

En México, la alerta sobre la expedición de Charday (1880) provocó el apoyo por parte del Gobierno a otras excavaciones financiadas por este. Así Leopoldo Batres realiza las exploraciones de Teotihuacán y Mitla en 1884, y el mismo Justo Sierra, que había argumentado a favor del saqueo, desde su cargo en el Ministerio de Instrucción Pública apoyó la investigación arqueológica aprobando el proyecto mediante el cual se animaría el proyecto para la formación de sus arqueólogos nacionales con las figuras más afamadas de este proyecto que fueron los arqueólogos Eduard Seler, Gordon, Franz Boas, Alfredo Tozzer, Ezequiel Chávez y Manuel Gamio.

Nuevamente desde el interior del museo se crean las condiciones necesarias para discutir el tema de las leyes patrimoniales en 1927. En principio estas condiciones se arman reiterando la función pedagógica del museo, y su labor al servicio de inculcar el amor por la patria como una de las funciones que pensó Arrubla sería “cardinal” para el Estado. En el Informe de Gestión de 1927 enuncia nuevamente los propósitos de su informe de 1924, e informa que después del descubrimiento del Templo del Sol, dictaba una conferencia pública *semanal* sobre prehistoria e historia colombiana destinada al personal directivo de las escuelas oficiales. En este sentido, si bien en 1923 había anunciado la realización de cinco, en este

momento aumenta su regularidad a una por semana. Por otro lado, ya no son conferencias excepcionales que contarían con la visita de distinguidas damas y del Presidente de la República sino que hace más preciso que el público al que va dirigido son los directores y maestros de escuelas. Por su papel en la difusión de la “historia de la patria” insiste nuevamente en la definición del museo como “un activo centro de cultura, y las conferencias son el medio más adecuado para el logro de este patriótico anhelo” (IMN Tomo 1, 282). De esta forma introduce la solicitud al Gobierno para la compra de objetos, sobre todo para la colección de arqueología, y pide el aumento de la partida anual dada al Museo. Finalmente, retoma sus contornos legales:

“La colección de arqueología está tan pobre, que exige mayor desarrollo; patriótico pesar se experimenta considerando que los museos extranjeros son más ricos que el nuestro en antigüedades indígenas colombianas. *Como asunto que interesa no solamente a la ciencia sino que también se roza con la existencia misma de la nacionalidad, está la de obtener una disposición que proteja eficazmente los objetos históricos y artísticos e impidan que salgan del país como ha venido sucediendo*” (IMN, Tomo I,282).

El Director del Museo había recibido una carta del Gobierno aclarando que éste ya había procedido con las sugerencias dadas por el Museo en cuanto a las leyes que garanticen el ingreso de estas piezas al museo, aclarando que con la Ley 47 de 1920 se habían dictado las disposiciones sobre documentos y objetos de interés público, evitando que aquellos “objetos de arte o de importancia tradicional histórica fueran vendidos”. Gerardo Arrubla dedica entonces su informe de gestión anual para hacer una precisión acusando una contradicción legal en dicha Ley 48 de 1920. Para efectos de la aclaración me permito citar los dos artículos en Cuestión:

Ley 47. 1920

Artículo 3. Se prohíbe sacar del país objetos de arte o cualesquiera otros que a juicio de las expresadas *Academias* o cuerpos consultivos sean de importancia tradicional o histórica, ya sean dichos objetos de propiedad pública o privada.

Artículo 4. Cuando se niegue permiso para sacar del país los archivos u objetos a que se refiere esta Ley, el Gobierno, previo avalúo y dictamen favorable de las misma *Academias*, adquirirá para la Nación los documentos, libros o objetos de reconocida importancia para la historia, el arte o la ciencia nacional.

La ley 47 de 1920 era general para bibliotecas, museos y archivos, y no era específica sobre los objetos arqueológicos. Así que cualquier decisión era discrecional para las autoridades y para los miembros de las Academias dependiendo de su consideración de “valor histórico” y “tradicional” del objeto. Además, la existencia de dicha ley no garantizó ninguna medida de alarma ante las excavaciones que proponía el arqueólogo T.A. Joyce del Museo Británico en 1926. En este sentido, Arrubla hace notar que el artículo 4 de la citada ley 47 de 1920 hace inoperante la ley de resguardo.

“El artículo 4 ha venido a desvirtuar el principio sentado por el Legislador, pues establece que cuando el Gobierno niegue el permiso para sacar del territorio nacional los objetos históricos y artísticos, papeles, documentos, libros tiene que comprarlos mediante avalúo (...) *conociendo que de ordinario, el Gobierno no tiene en sus presupuestos partidas suficientes para efectuar esas compras, y “se ve obligado a dejar salir del país preciosas reliquias que a todo trance hay que salvar, porque son fuente de nuestra historia”* (Arrubla Informe anual 1926, IMN, Tomo I, 283).

Mediante un argumento de orden procedimental en la señalada ley demuestra su inoperancia. Opone entonces una condición de factibilidad de la que tiene conocimiento. Solicita entonces que sea eliminada esta condición de “avalúo”, pues dicha “obligación”, frente a la “práctica”, le mostraba al Ministro que la preservación de estas piezas en el orden de bienes de “importancia patria” se hacía imposible y no se garantizaba por dicha ley General. Además, su postura está respaldada por la serie de solicitudes de presupuesto al Gobierno hechas desde 1910 por el museo para la compra de objetos arqueológicos y la recurrente negativa por parte de este Ministerio adjudicando las prioridades presupuestales en otros asuntos (IMN, Tomo I, 210-283).

La destitución de dicho artículo en la ley 47 de 1920 no fue acogida por parte del ministerio. Pese a ello, puede leerse en la provincia la resonancia de valor “nacional” atribuido a las piezas arqueológicas por parte de la institución museística. Tres años más tarde, en 1929, el Alcalde Municipal de San Agustín, argumentando la “propiedad nacional”, dirige una carta al Ministerio de Educación pública para que “*se sirva estudiar y sancionar al que destruya las estatuas de San Agustín que son “propiedad nacional” ya que el señor propietario Eleuterio Gallardo ha destruido algunas estatuas mutilándolas y despedazándolas*”(IMN, Tomo 1, 289).

Para terminar transcribo la carta de una donación hecha el mismo día de la celebración de la independencia (20 de Julio de 1924) que demuestra la función de los museos como zona de contacto en tanto es a través de sus colecciones *en relación* que se negocian los significados y la potencialidad de los objetos. Los directores de la Academia Colombiana de Historia resaltaron el “valor histórico” y pedagógico de las piezas arqueológicas en función de una representación de estas para el discurso de la Patria. En la carta que acompaña el obsequio compuesto por varias flechas de lanzas de acero y un arco de macana, se une este “valor histórico” para impugnar los enclaves petroleros en el territorio, recordar la pérdida de Panamá, y recobrar la función pedagógica de estos objetos en otra dirección a la planeada por su curadores. En la carta se resalta la alteridad indígena contemporánea y se alerta la gama del valor subversivo del objeto y su carácter polisémico:

Señor Doctor Don Gerardo Arrubla

Permítame obsequiar al museo un carcaj, compuesto de varias flechas de lanzas de acero y un arco de macana pertenecientes a un cacique de los motilonos, “no ignora usted mi querido amigo, que esa tribu indomable y altanera, tiene como enseña el no aceptar la conquista, y que sus gloriosos antepasados rompieron un día los cercos de nuestra Señora del Pilar, destruyeron dos conventos de religiosos españoles que se habían establecido allí en nombre de los reyes de España, mataron a todos los hombres, y solamente les perdonaron la vida á las mujeres y á las niñas de donde vino esa raza fuerte...que no ha sucumbido jamás ante ningún peligro ni amenaza, y *que hoy que todo lo exploran en busca de petróleos, se dá el lujo de decirle a uno de sus prisioneros:*

-Vaya usted y diga, que nos comimos tres geólogos y que nos supieron muy bien. Armas sencillas en apariencia, pero tremendas por sus efectos, son esas las que ofrezco para que los niños que las vean sepan que no es verdad que para defender el suelo patrio sean necesarias mucho dinero y armas de último invento. Si mal no recuerdo, fueron cañones, ametralladoras y rifles modernísimos los que llevaron a Panamá nuestras fuerzas y nadie supo esgrimirlos contra la invasión, y la gloria se retiró de allí avergonzada en ese día inolvidable, porque ningún Colombiano supo morir heroicamente para que sus manos le nimbasen(...) Tuvimos hombres de corazón fuerte, y el oro los hizo sus legionarios y tenemos aún motilonos que tal vez caigan mañana ante el asedio de la plutocracia petrolera, pero ahí quedará para nuestros hijos el carcaj de un cacique indomable que les enseñe cómo se puede, con tan débiles armas, hacer respetar el suelo patrio y conservar la independencia. Acepte usted ese humilde obsequio, su admirador y su amigo, Joaquín Quijano Mantilla. (Donación al Museo recibida el 20 de Julio de 1924 – IMN, Tomo 1, 278).

La afirmación del francés Charles Safray “Aquí en Bogotá no hay ni academias ni museos (...)” hecha en 1869 queda un poco contrastada con este itinerario en torno a los esfuerzos de los historiadores de la Academia Colombiana de Historia 1910 -1927 por organizar el museo

como museo histórico de la Patria. A través del “enfoque histórico” del museo comienza a construir los relatos de los “antiguos pobladores” y logró aumentar parte de las colecciones arqueológicas así como aumentar el presupuesto para su sostenimiento y la adquisición de éstas pues a partir del descubrimiento “no arqueológico” del Templo del Sol (1924) asumió una función que alentaba el acopio de las piezas arqueológicas para exhibir en el museo.¹⁸¹

¹⁸¹ El historiador Gerardo Arrubla, promotor de un museo como centro cultural, retoma la dirección del museo nuevamente el 13 de Febrero de 1931. En este año se dicta el decreto 300 por el cual Enrique Olaya Herrera crea el Museo Nacional de Etnología y Arqueología. El 27 de marzo la junta directiva del Museo (Confirmado por el presidente de la ACH, el museo, el director de bellas artes Cesar Uribe Piedrahita, convienen tres puntos importantes: 1. Solicitar al ministerio para que envíen donaciones que incluyan las “reliquias indígenas” como las más esperadas 2. Solicitar un mapa para formar un *Mapa etnográfico de las tribus existentes o desaparecidas* 3. Hacer un catálogo razonado e ilustrado (científico) de las colecciones arqueológicas. En dicho decreto el “estudio prehispánico” se enmarca como una obligación para la ciencia del periodo y se considera de suma relevancia la divulgación de estas investigaciones.

Capítulo 5

Formaciones no discursivas: escultura.

Ruta francesa: la concreción visual de un ancestro originario. *Bachué, diosa generatriz de los indios muisca* de Rómulo Rozo (París, 1924-1926)

Introducción

En la primera parte del capítulo se discuten los trabajos de investigación de la reciente historiografía del arte colombiano (1980-2008) en torno a la escultura titulada: *Bachué, diosa generatriz de los indios muisca* realizada por el escultor colombiano Rómulo Rozo (1899-1964) en París (1924). Ésta escultura es significativa para este estudio sobre la invención de “lo muisca” y lo fue también para algunos historiadores del arte porque a través de ella marcaron una nueva cronología para el arte moderno en Colombia al emparentar el arte Rozo con procesos de renombre internacional como los ocurridos en México y Perú durante las tres primeras décadas del siglo XX.

La mirada que se pretende en este capítulo, a diferencia de estos estudios anteriores sugiere mirar la escultura como producto de complejas historias de residencias, viajes, y experiencias cosmopolitas. En este sentido interesa referirse al *itinerario transcultural* que determinó la visualidad de la deidad muisca que, al articularla a gramáticas visuales de la vanguardia europea permitirán relacionar la escultura con condiciones comerciales específicas y otros marcos más pertinentes para el estudio en torno a la “invención de lo muisca”.

Por ello, una perspectiva de lectura que refiere al movimiento, en tanto *proceso transcultural*, se ocupa de una operación muy distinta con respecto a la lectura de las „raíces culturales“. Si bien los historiadores del arte que se mencionarán han establecido la cercanía del modelo de la escultura con argumentos que destacan la relación del lugar de origen del artista como eje para la realización de la pieza alusiva a una deidad “muisca”. Sin embargo, con la reconstrucción del itinerario o ruta de este artefacto que se establece en este capítulo, el “ancestro originario”, la escultura de la primera deidad indígena muisca no fue concebido ni confeccionado con base al lugar de “origen cultural” de su autor: Chiquinquirá (zona del altiplano cundiboyacence), sino inventado, a través de otras *rutas, fuerzas locales y*

transnacionales.¹⁸²En este sentido, me interesó referirme a *itinerario transcultural que* determinó una visualidad para la deidad muisca. A una ruta que definió, a su vez, los viajes del artista, la elección de la materia y la forma, la circulación y el mercado del objeto.¹⁸³ Con este capítulo se ubica ésta escultura en su entorno de significación: vinculada a particulares exposiciones internacionales y a las codificaciones de un otro cultural pensado desde Europa que desde 1880 se disputaba África como territorio de expansión colonial y fue la sede de las vanguardias estéticas modernas.

Desde la perspectiva de los itinerarios culturales, las “raíces culturales” o las referencias de “origen” surgen como una experiencia del viaje y como producto de las conexiones, vínculos que este determina. En éste capítulo se proponen las prácticas de desplazamiento del artista Rómulo Rozo como aquellas que determinaron los significados culturales de su producción artística y no solamente como entornos donde el artista obtuvo formación técnica como lo apuntó la reciente historiografía del arte colombiano. En las tres partes del capítulo se suscribe la lectura de la pieza escultórica a procesos de interacción, por lo que se trata de un *itinerario transcultural donde la norma fue la experiencia de viaje y la traducción* (Clifford, 1997; 1999).

En la segunda parte, *Pasaje de una escultura moderna*, se propone una lectura de la escultura *Bachué* en un entorno de *reproductibilidad técnica*, suscrita a una gramática visual específica en París. En primer lugar, al decir de la disolución del concepto de obra, se destaca que la *nominación* de la obra, no está sujeta a la estabilidad de las partes y el significado tampoco es la etiqueta de una determinada cosa, ni tampoco la imagen de ésta, sino que es el resultado de un sistema de sustituciones. En este sentido, la *nominación* “Bachué, diosa generatriz de los indios muisca” no es exactamente la referencia cultural que indica su nombre. Para el análisis de la escultura no se asume que la nominación de ésta sea la que aporta el significado como una pieza que buscaba la representación directa del mito de origen muisca o fuera,

¹⁸² Un enfoque basado en el contacto transcultural no presupone totalidades socio-culturales que se en relación sino que se constituyen mutuamente. Según James Clifford dichos contactos y cruces, se acentuaron de manera acelerada desde 1900, por tres fuerzas globales interconectadas: los legados continuos del imperio, los efectos de las guerras mundiales y las consecuencias de la actividad del capitalismo industrial (Clifford 12-25)

¹⁸³ La reconstrucción de un *itinerario transcultural* como el que se propone aquí, comparte la postura de “pensar el movimiento” de James Clifford sosteniendo *que los viajes y los contactos son situaciones cruciales para una modernidad que no ha terminado de configurarse* (Clifford, *Routes*, 213). En este caso, la *escritura*, vista como „interactiva y con final abierto“, y el *collage*, como „modo de abrir espacios a la heterogeneidad, a las yuxtaposiciones históricas y no simplemente estéticas“ (Clifford, *Rutes*, 13/14, *Rutes* 1997; *Itinerarios* 1999)

como lo consideró la historia del arte, netamente indigenista. Como artefacto, en cambio, estuvo expuesta a una serie de fuerzas de orden transcultural y *sustituciones*¹⁸⁴.

El libro *Passages in Modern Sculpture* (1977) de Rosalind Krauss, como el mismo título lo sugiere, se relaciona con *Das Passagen-Werk* (1927-1940) de Walter Benjamin. Aunque la relación con los escritos inacabados de Benjamin no permiten un claro ajuste de esta relación intertextual ella se refirió a una *captación plástica* que se interesa por el principio del *montaje*, es decir, que suscribe el análisis a lo concreto, aquello que compete al mundo del objeto para reconocer su *entramado expresivo*.

“La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio **del montaje**. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio **del montaje**. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. *Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario*” (Benjamin, Pasajes, 463).

Lo que indica la *fisiognómica materialista*, el concepto que opuso Benjamin al análisis materialista del arte, asume en muchas ocasiones la forma de un método que deduce *del exterior el interior, descifra la totalidad del detalle, y representa en lo particular lo general*. Aquí se propone un *Pasaje* de la escultura moderna *Bachué* (1924) para enfocar la atención en el montaje y explorar la pieza través algunos elementos que confluyen en su significación (a nivel intrínseco y extrínseco). Procedimiento indispensable para ubicarla en el horizonte económico de la exposición internacional francesa (1925) y las exigencias que esta impuso en la gramática visual de la pieza. Por último, ubica los elementos espacio-temporales que involucran al objeto estético y lo hacen existir de manera singular junto a los elementos externos que lo determinan como parte de un mercado de artes decorativas (Fig. 5.3.1 / Fig. 5.3.2). En definitiva, buscó reconstruir el itinerario de invención de un “ancestro” muisca. Por otra parte, al leerse en función de un pasaje se relaciona la pieza con la figura del *coleccionista y las exposiciones Internacionales*. La *Bachué, diosa generatriz de los indios muisca* realizada en París (1924), se condicionó a través de los lineamientos del *Manifieste*

¹⁸⁴En este campo también se entiende el rechazo por los conceptos de “genio”, “inspiración”, “determinación”, o “evolución” mediante los cuales las obras de arte remiten solamente a las condiciones de su creación en términos de las características del autor o de la obra. Un ejemplo de este propósito es la lectura de Rosalind Krauss sobre Picasso no desde una metáfora estructural del *collage*, pensando en una estructura, sino para ver en éste una meditación sobre el pastiche en “los papeles de Picasso” (Krauss, Papeles de Picasso 91).

du Primitivisme (1909) entre otros elementos involucrados en la gramática visual de las esculturas de Rozo en París (1924-1927).

Este capítulo concluye en París, antes del viaje de Rómulo Rozo a Sevilla porque el impacto de lo que James Clifford denominó la *acción cultural* referida a los *efectos* transculturales en “la estructura de la patria” (Clifford, 1997; 1999) para el caso, en el contexto colombiano, se abordará en los últimos capítulos con la conformación del grupo cultural y creativo “Los Bachués”. En estos últimos adoptaron su nombre como agrupación cultural y creativa a través de esta pieza plástica y establecieron algunos criterios para valorar la dimensión de esta pieza en Colombia para abrir un mercado a los artistas que pudieran encargarse de los monumentos nacionales. Por tal motivo este capítulo está enfocado en la Ruta francesa que determinó la concreción visual de un ancestro originario. *Bachué, diosa generatriz de los indios muiscas* de Rómulo Rozo (París, 1924-1926), pues los *efectos* de esta pieza en una sociedad pre-escultórica como la colombiana se analizan en los últimos capítulos.

5.1. La bachué entre la *Statuaire du Kafiristan* o el *Sueño de una tarde dominical*. ¿Ecos de París o México en el arte colombiano?

La forma del título de este apartado funciona como enlace que media entre dos referencias: la *Statuarie du Kafiristan*¹⁸⁵ asociada al primitivismo y la segunda, *Sueño de una tarde dominical*¹⁸⁶ suscrita al lenguaje iconográfico del muralismo indigenista de Diego Rivera. En este apartado las uso para señalar las formulaciones con las cuales algunos historiadores de arte colombiano han definido el surgimiento de la escultura *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas* (París, 1924) como pieza indigenista. En esta medida busco sistematizar estos aportes de la historia del arte colombiano para suscribir nuevamente la escultura en su contexto de producción europea.

- Sobre la comparación Rivera-Rozo que ha procurado establecer la reciente historiografía del arte (2008)

¿Cuál podría ser la comparación ente la figura del escultor colombiano Rómulo Rozo con la de Diego Rivera, pintor cubista, conocedor de la historia universal y en lo particular de la

¹⁸⁵ Dawn y Baker. *Undercover Surrealism. George Bataille and Documents*. Hayward Gallery. Cambridge, Massachusetts: The MIT press. 2006 print (Published on the occasion of the Exhibition “Undercover Surrealism: Picasso, Miró, Masson and the vision of George Bataille. Hayward Gallery, London. 11 May – 30 July 2006).

¹⁸⁶ Consejo Nacional para la cultura y las Artes. *Raíces Iconográficas. Mural Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central de Diego Rivera*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007. Agosto 2007. Museo Mural Diego Rivera.

iconografía cultural mexicana, con Rómulo Rozo? Y más aun, ¿si esta comparación presupone la existencia de una la trilogía artística colombiana con las figuras de “*Acuña, Rozo, Abril*”¹⁸⁷ comparable a la Trilogía universal del muralismo: *Rivera, Orozco, Siqueiros*? Siguiendo esta argumentación a la que nos ha llevado la historia reciente del arte colombiano cómo se enuncia que ésta última pudiera santificar el surgimiento del movimiento cultural y creativo colombiano *Los Bachués*? Estos son algunos de los cuestionamientos que nos interesa reconstruir para dialogar con ellos y así establecer una posición crítica, pues muchos intentos de comparación con México, en muchos casos, fueron resultados retóricos suscritos al realce periodístico.¹⁸⁸

La genealogía propuesta en la Revista de la *Galería Mundo* en Bogotá durante el 2008 buscó emparentar el interés iconográfico de Rozo con la recepción de la Revolución Mexicana y las proyecciones en educación cultural de José Vasconcelos. Éste, entre otros motivos justificó realizar una corta residencia de investigación en México y en la península de Yucatán donde se concentran las huellas de Rivera y Rozo, respectivamente. Entre la ciudad de México y Mérida busqué establecer la escala y direccionalidad de dichas afirmaciones que han sido propuestas por la reciente historiografía del arte colombiano (1980-2008). En Mérida, entrevisté a la hija menor del escultor colombiano Rómulo Rozo, pues ha sido ella la promotora del legado del artista, como persona que custodia las cuarenta y cuatro esculturas originales que figuran en su “casa-museo”. La mayoría de las citas de la documentación recogida provienen en gran parte del álbum de recortes de prensa, de sus fotografías y los testimonios de ella y su hijo (2009) así como del archivo fotográfico que recogí de las esculturas que conserva ella en su casa.¹⁸⁹ Todos estos elementos conforman el *archivo de*

¹⁸⁷ La referencia de esta *trilogía colombiana*, es un discurso derivado de una supuesta consagración popular alcanzada por los artistas colombianos residentes en México después de la exposición de pintura escultura y grabado en la Galería de Pintura del Palacio de Bellas Artes el 20 de Julio de 1941. Se reconstruye con detalle más adelante.

¹⁸⁸Una de las primeras referencias de la comparación Rivera y Rozo aparecieron en la prensa mexicana “Es a veces aventurado hacer comparaciones. En varias ocasiones he oído decir: si lo que hace Rozo es igual a los murales de Diego Rivera. Y tal vez haya algo de cierto en la forma de expresión. Se ha comparado también a las gigantescas creaciones de Rodin, con algunas sinfonías de Wagner, la misma analogía que existe entre la Catilinarias de Cicerón y las cataratas del Niágara. No dudo Rivera y la obra de Rozo, los dos son revolucionarios, los dos son espíritus libres, pero la analogía está en la fuerza de la expresión, en la libertad de la técnica, en la concepción evocadora que nos llega al espíritu, como deben llegar todas las manifestaciones del mundo exterior, concreción de dolor y de amor, el dolor que es fuente eternal de amor, y el amor que(...)”(Corte del archivo). “El escultor Rómulo Rozó” *México al Día*.15 de Enero 1940. – Cuaderno de recortes Leticia Rozo (Mérida. 2008).

¹⁸⁹La hija menor del artista nació en México en 1932, fecha en que el gobierno colombiano, ante la demarcación de fronteras con el Perú, recuperó los territorios de la que es hoy, capital de la región del amazonas: Leticia. El escultor, residente desde 1931 en la capital azteca se desempeñaba como agregado cultural del la legación de Colombia luego de su participación en la decoración del pabellón de Sevilla – del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo-. En México, Leticia Rozo estudia restauración y conservación del patrimonio cultural en la

baúl que se requirió para esta investigación.¹⁹⁰ Igualmente sirvieron los fondos del *Institut national d'histoire de l'art IHNA*, los archivos del antiguo museo del hombre ubicados en *le département de la recherche et de l'enseignement del Musée du quai Brandly* y los archivos de la exposición colonial 1931 en la reconstrucción hecha en *La Cité Nationale de l'Immigration* (2008) durante la permanencia de investigación de París (2008).

En Junio de 2008 la *Galería Mundo* publicó un número especial de la revista titulado *El llamado de la Tierra. Ecos de México en el arte colombiano* (2008) dedicado a la escultura Bachué. El director de la Galería y editor de la revista Carlos Rojas, reúne en esta edición catorce artículos relacionados con Rómulo Rozo y se escribe sobre otros artistas colombianos contemporáneos con los que éste tuvo contacto en México. En esta publicación se afirma que la escultura *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas* (París, 1924) “inaugura el arte moderno en Colombia” cronología que ha adoptada a partir del el estudio sobre *el arte colombiano de los años veinte y treinta* del historiador del arte colombiano Álvaro Medina en 1995.¹⁹¹ Por otro lado, pretender agrupar, a través de esta pieza, un núcleo de escultores bajo el postulado de “nacionalistas”¹⁹² a quienes vinculara “*con la ideología de los intereses de los países latinoamericanos de reivindicar el hombre mestizo*” (Padilla, llamada, 277). Según el artículo “Tequila y Aguardiente” de Christian Padilla, durante la elaboración de la Bachué (en París, 1924) Rozo, se apropió de los postulados mexicanos que se difundieron en París como “la consigna del arte al servicio del pueblo, del protagonismo del indio como la nueva estética liderada por Rivera” (Padilla, “Tequila” 10). Sin que esta nota periodística especifique cómo el escultor colombiano hizo esta apropiación durante su estancia en París (1925-1928). Por otro lado, Padilla se inclinó por la afirmación de una cercanía formal entre Rivera y Rozo en el manejo de una temporalidad narrativa de un mural, es decir “en la forma de condensar en

Escuela de Antropología e Historia de México y en los últimos años se ha dedicado a conservar la casa Museo Rozo en Mérida - México.

¹⁹⁰Por la condición de trabajar con un *archivo de Baúl*, mucha de la información de la prensa recolectada se encuentra sin la fecha exacta o sin el nombre completo del periódico del que fue extraído como recorte, por este motivo pido que ésta condición que hace de la citación incompleta me sea concedida. Muchos de los artículos que aquí se citan eran recortes que hacían parte de un álbum y la mayoría estaban en hojas sueltas enrolladas sin orden cronológico. Sin embargo, durante la semana de entrevistas que realicé a Leticia Rozo en Mérida (06-20.02.2009) éstos documentos se organizaron conjuntamente por fechas tentativas según la documentación y las fotografías, guardadas en carpetas de papel de conservación pues ninguno de estos “retazos de recuerdos” habían sido previstos como archivo a pesar que historiadores del Arte como Álvaro Medina, también hubiera consultado a la hija de Rómulo Rozo y animado el interés por la investigación de su obra.

¹⁹¹ Afirmación derivada del trabajo de Álvaro Medina. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*.

¹⁹² Los artistas que pertenecen a este núcleo son Luis Alberto Acuña, José Domingo Rodríguez, Julio Abril, José Horacio Betancur, Miguel Sopo. Rodrigo Arenas Betancur. El termino nacionalista que usa el ensayo de Padilla opera por sustitución ante la imposibilidad de nombrarlos como generación Bachué o generación de los nuevos como los había tratado de agrupar su profesor Álvaro Medina en el estudio del *Arte colombiano de los años veinte y treinta* (1995). Padilla, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá/Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008

una imagen toda una historia, en el caso de Rozo toda la narrativa del mito de la Bachué : que salió de las aguas con su hijo de tres años en brazos, lo desposó, poblaron la tierra y regresaron a la laguna convertidos en serpiente” (Padilla, “llamada” 85). En general, en este artículo se asumió una relación ideológica entre las representaciones prehispánicas de Diego Rivera y las intenciones constructivas de la primera deidad de los indios Chibchas, amerindios del altiplano cundiboyacence y de la sabana de Bogotá en Colombia.¹⁹³

La edición especial de la Galería Mundo adopta el título del manifiesto de *los Bachués* (cap. VIII) como también el trabajo monográfico *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*¹⁹⁴ del artista plástico y joven historiador del arte Christian Padilla, quien elaboró la nota “Aguardiente y Tequila” citada anteriormente. La preocupación por sentar un andamiaje conceptual que explicara singularmente la obra de Rómulo Rozo en París, se hizo a través de la percepción de un cambio de estilo: “¿Qué motivó a Rozo a realizar un cambio de estilo *académico* a un arte *sui generis* de las deidades precolombinas?” (Padilla, “Llamada” 80). El estilo *académico* lo define a través de la obra que precede a la Bachué, elaborada en Madrid el taller del escultor español Victorio Macho (1887 -1966) antes de viajar a la Exposición de artes decorativas de París (1925). El *llamador de la puerta* (1924), es un objeto en bronce con el paisaje del Edén y la escena base de Adán y Eva, ésta última ofreciéndole la manzana (Fig. 5.1.2). Para Padilla, esta obra, marcadamente *simbolista* sólo demostraba virtudes técnicas que aprendió Rozo en el taller del escultor español y se modificaba radicalmente con las obras tituladas a través de la referencia de las deidades de la mitología muisca en París: Bachué (1925) Bochica (1927) Tequendama (1927).¹⁹⁵ Sorprende encontrar esta percepción de cambio que nombra Padilla como “el cambio de un *estilo académico* a otro *sui generis*” cuando ambas piezas eran obras de arte decorativo. Tampoco los nombres “muisca” que adoptaron las escultura “Bachué, Bochica y Tequendama” (Fig. 5.1.5-Fig. 5.1.5) podían explicar que Rozo estuviera directamente vinculado con el indigenismo mexicano. Sin embargo, ésta parece ser la línea argumentativa que busca seguir para explicar “cambio de estilo”. Revisando las publicaciones en las que éste hubiera podido

¹⁹³Padilla, “Tequila y Aguardiente”.

¹⁹⁴Éste último ensayo fue galardonado en el concurso nacional como *V premio ensayo histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte colombiano* e Impreso por el Ministerio de Cultura en 2008. Acta de premiación, publicada en Diciembre 2007. *Concurso Nacional “V Premio de Ensayo Histórico. Teórico o Crítico sobre el campo del arte colombiano” (No. CPNE01) Programa distrital de Estímulos 2007. Convenio 20070 de 26 de 2007. En la Colección de ensayos sobre el campo del arte colombiano. Octubre 2008.*

¹⁹⁵A parte de la *Bachué*. Granito 1.70 x 38x43. (Col. Maria Helena de Moreno) está *Tequendama*. Bronce 14.5x9x8.5 cm (Col. Luis Fonseca) ambas piezas se encuentran en colecciones privadas. El mencionado *Llamador de puerta* 1924-5 Bronce 66x33x10 cm y la *Mater Dolorosa*, 1929. Bronce. 16x13x23.5 cm, que no hacen parte de esta “*serie de la toponimia Muisca*”, fueron adquiridas por el Museo Nacional de Colombia.

basarse para tal afirmación podemos intuir que la acoge de un artículo periodístico de 1932 escrito por A. Nuñez Alonso titulado “Rómulo Rozo el escultor colombiano”:

“¿Cuál es el secreto de este proceso estético, técnico operado en Rozo?. Decididamente, y como factor primordial, cabe pensar en la influencia del espíritu mejicano, cuya alma y estilización a la vez es la síntesis”. (*El Gráfico* 30 de Enero 1932).

Siguiendo la orientación de sus propias fuentes hemerográficas, Padilla supuso una impronta de la estética mexicana en el arte colombiano y estableció una continuidad de esta por la generación de artistas colombianos que viajaron a México. En el artículo “Aguardiente y Tequila”, inicia el recorrido con la llegada de Rozo a México en 1931, seguida por la de Ignacio Gómez Jaramillo en 1937, la visita del pintor Luis Alberto Acuña como agregado cultural de la Embajada en México en 1941 y las dos residencias del escultor Julio Abril -la primera entre 1941-42 y la segunda, en periodo de posguerra mundial 1945-1949-. Incluso, acentúa la argumentación de esta influencia ubicando al escultor colombiano Julio Abril como alumno de Rómulo Rozo en México. Con esta información buscaba sugerir una “trilogía nacionalista” para el arte colombiano cercana a la mexicana “Rivera, Orozco, Siqueiros” al evocar la exposición que realizan “Acuña, Rozo y Abril” en México cuando el primero, como agregado cultural, convocó a los dos últimos para participar en una muestra en la capital Azteca durante 1941. Tal exposición de referencia en su argumento pude reconstruirla con algunos archivos de prensa mexicana que mencionaron el evento.¹⁹⁶ Se trató de una exhibición que se inauguró con motivo a la “conmemoración del CXXXI aniversario de la proclamación de la Independencia colombiana” (Fig. 5.1.3) Los artistas principales fueron Luis Alberto Acuña, Leo Matiz, Julio Abril y Rómulo Rozo, las palabras de bienvenida estuvieron a cargo del poeta Pablo Neruda. En el evento, se menciona la hilera niños de la escuela “República de Colombia” en México que llevaban las banderas de Colombia y México, para, al final del día, cantar ambos himnos. En la exposición se exhibieron setenta obras, pero sólo se ha podido constatar que entre ellas estuvieron las pinturas de leyendas muiscas de Luis Alberto Acuña (1934), las esculturas *El Beso* (1932) y *Pantera Negra* (1937) de Rómulo Rozo. El intercambio de correspondencia ministerial y presidencial entre ambos países, junto al ritual

¹⁹⁶ Los datos proceden preferencialmente de los artículos “La Exposición de artistas colombianos” Estampa, 21 de Julio de 1941. “Fue conmemorada ayer la independencia de Colombia inaugurando una exposición” Excelsor, México 21 de Julio de 1941. Para el momento Rozo era Presidente de la Sociedad de escultores de México. Y de la serie de recortes de una cuartilla del archivo de baúl de Leticia Rozo. Las dos piezas que se mencionan en los artículos de prensa que fueron expuestas por Rozo pertenecen a la colección de Ana Krauss, su esposa y se encuentran actualmente en el Museo Rozo en Mérida. Específicamente *El Beso* (1932) 64.4 x 33.3 x 39 cm y *Pantera Negra*. Bronce.(1937) dimensiones 21x 49.3 x 10 cm.

de conmemoración de la fiesta patria colombiana en México generaron una retórica que vinculaba a ambos países en un estilo “nacional” compartido: “la estética americana en ambos países”. Sin embargo, asumir estas comparaciones entre México-Colombia como explicación de los procesos artísticos y estilísticos con los que se propuso la idea de los *Ecos de México en el arte colombiano* corresponden a una retórica diplomática de 1941 no pueden generalizarse y considerarse ajustadas a las fechas históricas relacionadas con la producción de las esculturas de Rozo. Para el momento, el interés de Rozo era menos decorativo y ornamental así como menos alusivo a figuras mitológicas muiscas, por otro lado, Julio Abril era aún estudiante de escultura en México.

La alusión de “*Tequila y Aguardiente*” sobre las correspondencias entre el arte mexicano y el colombiano está sustentado con un listado de relaciones binacionales-diplomáticas (en una exposición) sin que este inventario de viajes y residencias de artistas colombianos en México, coincida con las fechas de producción y recepción de la Bachué, además utilizando fechas muy posteriores al surgimiento y apogeo del Muralismo. ¿Por qué entonces se insiste en emparentar estos procesos artísticos y fases tan dispares? ¿qué exigencia disciplinar (de la historia del arte) o “comercial” persiguieron estos argumentos en torno a los *ecos de México en el arte colombiano*¹⁹⁷

La Galería Mundo inauguró la exhibición de la escultura “Bachué, diosa generatriz de los indios Chibchas” entre Julio y Agosto (2008) y posteriormente en el Club el Nogal de Bogotá. Para esta exhibición se realiza una edición especial de su revista Mundo que abrió con el artículo mencionado de Padilla “Tequila y aguardiente”. Estos eventos tuvieron una trascendencia local destacable en Bogotá pues la pieza, que había servido de referencia para la conformación del Movimiento *Los Bachués*, aún no era conocida públicamente por los colombianos y a partir de 1925, se consideraba estaba en manos de algún coleccionista, todavía, en París.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Como parte de estos empadronamientos también puede observarse la reciente actividad curatorial del Museo Nacional de Colombia en la actual exposición “Diego, Frida y otros revolucionarios” (15 de Agosto – 27 de Noviembre 2010) que sigue, una perspectiva comparativa de la producción artística de las tres primeras décadas del siglo veinte entre ambos países en dos salas temporales: “Como apoyo a la muestra Diego, Frida y otros revolucionarios y con el propósito de presentar una mirada integral de la influencia del arte mexicano en la producción colombiana, el Museo Nacional realizará en dos de sus salas permanentes las intervenciones. *Tan lejos, tan cerca. Encuentros artísticos entre Colombia y México* y *Lecciones de pintura. Felipe Santiago Gutiérrez en Colombia*. Portal de la exposición museo nacional/ Colombia y México: <http://www.museonacional.gov.co/sites/diegoyfrida/colombia.html>

¹⁹⁸ *La Bachué* (1925) se conoció únicamente a través de una foto publicada en el Suplemento Literario Ilustrado del periódico nacional *El Espectador* (1926). Aproximadamente siete décadas después, a raíz de la de Medina (1985) comienza el intento de localizar su paradero. Pese a ello tampoco hizo parte de la exhibición auspiciada

La publicación anexa a esta exposición *La llamada de la tierra. Ecos de México en el arte colombiano* estaba compuesta por una la retórica de realce al comparar el caso colombiano con casos de renombre internacional como la del arte mexicano pre y postrevolución. En definitiva, estaba buscando un discurso sugerente para presentarlo ante el público capitalino pues incluso los dueños de la *Galería Mundo* buscaban vender la pieza que había sido encontrada en una familia en Barranquilla,¹⁹⁹ para algún coleccionista o museo de Bogotá.²⁰⁰

Después de observar este nuevo escenario de exhibición/producción investigativa en Bogotá sobre la figura de la Bachué, dispuesta a la venta y el interés de ser incluida en las colecciones del Museo Nacional por parte de los galeristas y los historiadores de arte Medina y Padilla (y ante una negativa por parte del museo) continué con la revisión entonces qué relación podrían tener Rozo y Rivera. Si no conocíamos ninguna relación empírica y estilística durante el momento de elaboración de *la Bachué* que fuera implícita o comprobable cuál podría ser la relación?. Durante mi permanencia de investigación en Mérida y después de visitar la capital sólo podría concluirse que el mural que no hizo *Rivera en Mérida lo hizo Rozo en México*. En el paseo Montejo, de manera cronológica fueron tallados en piedra por Rozo (1957) más de doscientos cuerpos representativos de la *historia mexicana*. Esta historia cultural *hecha en cincel* inició una secuencia iconográfica alusiva a las costumbres mayas; el descubrimiento junto a Zamaná - primera familia mestiza en México; y la figura de Cuauhtémoc. Este monumento fue diseñado por el conocido arquitecto mexicano Manuel Amabilis a quién Rozo conoce en Sevilla 1928. El diseño inicial de Amabilis fue una rotonda de banderas pero Rozo, como decorador, incide en la inversión de su orientación inicial al transformar la intención de la rotonda, no como una de banderas sino como un mural²⁰¹. Así, finalmente esculpe de

por el Museo de Arte Moderno en Bogotá (1999) con motivo al centenario del escultor y solo fue exhibida públicamente en Colombia hasta la fecha en la que la Galería Mundo realiza su exhibición en 2008. Al parecer solo se conocía una réplica en bronce, también de 1925, presentada en la segunda exposición de arte colombiano del siglo XX que organizó el Centro Colombo Americano en 1981, curada por el crítico de arte Germán Rubiano Caballero.

¹⁹⁹ La Bachué aparece como parte de la Colección que heredó María Helena Moreno, según la publicación del catálogo *Sincretismo* de 1999 publicado en México por el Museo del Palacio de Bellas Artes y por el artículo de prensa en 2008: Medina, Álvaro, “El Regreso de la Bachué de Rómulo”

²⁰⁰ Este motivo quedó establecido en la entrevista que realicé al historiador del Arte Álvaro Medina (Entrevista 4.Diciembre 2008) quien estuvo en permanente contacto en todo lo relacionado con el proyecto de Carlos Salas, director de la Galería Mundo. Durante el 2008 fue Álvaro Medina, como experto en el tema el que concedió las entrevistas a los Diarios nacionales *EL Tiempo*, *El Espectador* y revistas como *Semana*. En este capítulo citamos solo algunos de sus reportajes como “El regreso de la Bachué de Rozó” donde narra cómo fue la travesía que emprendió desde 1980 para dar con el paradero de la escultura que en su estudio más conocido *El arte colombiano de los Años Veinte y Treinta* inaugura el movimiento escultórico moderno de mayor envergadura en Colombia. Medina Álvaro Bogotá: 1995

²⁰¹El monumento lo hizo con *piedra de Ticul* de la región de Yucatán, según uno de los historiadores de la Arquitectura Yucateca Marco A. Díaz Güemez que entrevisté (07 y 12.02.2009) durante mi permanencia de Investigación en Mérida: Marco A. Díaz Güemez vinculado a la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Con

manera secuencial, el mundo prehispánico, eventos de la conquista, la encomienda y la colonia para concluir, finalmente con la independencia y la revolución mexicana. Por otro lado, Rozo, a diferencia de Rivera, elabora una de las obras de más alta recordación y consagración popular México. No sería, por supuesto, una obra monumental como la de Rivera pero si el yeso de 112 x 112 cm realizado en 1931 llamado el *Pensamiento* (Fig. 5.1.4). Esta figura fue concebida como respuesta americana al “Pensador” de Rodin -quien fuera el referente escultórico de Rozo a través de su maestro Antoine Bourdelle en la escuela *La Grande Chaumière* en París (1926-1928)-. La escultura “*pensamiento*”(1931), fue una pieza convertida en miniatura y resulta una de las figuras de iconografía popular más significativas conocida por todos mexicanos como el “borrachito”. Es una figura que se volvió portable y representa el indio al que no se le ven sino los pies “enguachetados”.²⁰²

Por estos dos ejemplos, -si se desea seguir con distinciones nacionalistas- frente a la sugerencia de los historiadores y galeristas mencionados al decir *Ecos de México en el arte Colombiano* propondría una consideración inversa como los “Ecos del arte Colombia en arte

Leticia Rozo se pudo contrastar los planos de la rotonda de banderas inicial y la que propuso Rozo para el monumento final. “Roza, además, trabajó con DZITYÁ, pueblo de artesanos que hacían las estatuas y los pisos de la región” según aparece anotada la mención del Arquitecto Díaz durante el recorrido por el Paseo Montejo donde se encuentra el mencionado Monumento De igual manera, en la consulta de prensa, encontré el elogio dirigido a “Roza y el Monumento a la Patria” por parte del reconocido abogado, poeta y político mexicano Antonio Mediz Bolio (1884-1957) publicado en Yucatán, 15 de Abril, 1956. Mendiz Bolio, como escritor, especialmente conocido por sus leyendas de Yucatán. En especial “La tierra del faisán y del venado”, poesía en prosa - prologada por Alfonso Reyes e ilustrada por Diego Rivera inspiró la mayoría de los motivos de arquitectura Neo-prehispánica que tiene la península de Yucatán. La intermedialidad entre los relatos de Mendiz y la Arquitectura de Amabilis es todavía un eje a explorar pero que comienza a ser mencionado en trabajos recientes de historia de la arquitectura y el art deco en México como los que realizan algunos profesores de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. En este trabajo no abordaré específicamente estos estudios pero lo indico en la medida que me hicieron considerar la vinculación de Roza en Mérida asociado también al estilo neo-maya y como una personalidad altamente reconocida en el mundo artístico e incluso político. Me permitió, además, observar un entorno social donde es recordado popularmente esculpiendo al sol, por los habitantes -cuya edad frisa entre los 40 años- y políticamente por la Gobernación de Quintana Roo. Por otro lado, recuerda su hija, hubo una discusión en su casa entre el Presidente Lázaro Cárdenas y Jorge Zalamea, embajador de Colombia en México, con la propuesta “que Roza fuera “director de museos de Colombia”, una propuesta a la que Cárdenas rehusó tras la posibilidad que mi padre saliera de México pues tenía grandes proyecto para él” (Entrevista, Casa Leticia Roza 16.02.2009). Este recuerdo contiene la idea de una iniciativa que pudiera haber sido la posibilidad de concebir un museo antropológico en Colombia pues al parecer, la propuesta del embajador Jorge Zalamea contenía la propuesta implícita por parte del presidente colombiano Eduardo Santos pero esta consideración (que hace parte de una acusación a la directora del Museo Nacional Teresa Cuervo Borda) (aun está dentro de las propuestas por reconstruirse sistemáticamente pues estas son solo reconstrucciones provenientes de informantes relevantes y testimonios que excedían los propósitos de éste Capítulo e incluso de la investigación)

²⁰² Al respecto de la figura se ha podido reconstruir parte del debate suscitado en México sobre los derechos de autor, pues la pieza fue convertida en miniatura por un mexicano. Para la polémica de propiedad intelectual se encuentran los documentos remisorios de pruebas para el pleito jurídico guardados por la hija del escultor y en prensa el artículo de Miguel Ángel Osorio “Las controversias del año” en Revistas de Revistas. México 1 Enero 1934. En dicha polémica legal Roza defendía ser el autor de la figura e indicaba su inconformidad por el tratamiento popular como “un borrachito” cuando la representación estaba articulada a la El Pensamiento de Rodin. Esta polémica resulta interesante para México para la reconstrucción de otras Rutas en la configuración de la historia del arte popular de México pues esta figurita con el sombrero de petate se popularizó de tal forma que solo es atribuible a “un charro mexicano” hecha por un colombiano.

de México”. Igualmente quedan otras relaciones pendientes de *estos ecos de Colombia en México* que se expusieron en Berlín²⁰³(2010). Me refiero a las fotografías hechas por el colombiano Leo Matiz a Frida Kahlo y Diego Rivera en Coyoacán, junto a otras series de Palmas, Puertos, desfiles, a músicos y campesinos mexicanos cuya memoria la registro un Colombiano que hacia fotografía mexicana. Sin embargo lo que se desea destacar en este preludio a la *Ruta Francesa*, es la relación de los emparentamientos que sugieren la relación entre México y Colombia para enmarcar la escultura de la Bachué como pieza “indigenista” se desprendieron del realce periodístico, argumentado por las residencias de Rozo y otros artistas colombianos tuvieron posteriormente con México. Pese a ello la pregunta formulada por la reciente historiografía del arte en torno a los “ecos de México en el arte colombiano?” fue realmente importante como puntos de partida para iniciar la documentación de esculturas como la diosa Bachué (1924/25), Tequendama (1927), Bochica (1927) -Figs. 5.1.5 / 5.1.6-. Aspectos que renovaron la periodización del arte colombiano y abrieron perspectivas comparativas con procesos Latinoamericanos durante las tres primeras décadas del siglo XX.

5.2. A propos d’un Manifeste littéraire, réponse de “poésie”: Le Primitivisme (1909-1925) Pasaje-trayecto de una escultura moderna en París.

Bachué en Colombia: un producto de la reproductibilidad técnica

El nombre de la escultura “*Bachué, diosa generatriz de los indios muisca*” no es la etiqueta que determina su significado ni determina la estabilidad de sus partes. Tampoco es una pieza “indigenista” en tanto se refiere, en el título, a una deidad indígena en el contexto artístico de los años 1920. Con ésta escultura, Rozo no pretendía resolver un problema de representación en torno a sus “raíces culturales” o otras fuerzas de “origen” alejado de su patria, al decir, como lo anotaron algunas aproximaciones de la reciente historiografía del arte que se relacionaron anteriormente. Lo que llama la atención en este proceso, es que la visualidad o, la concreción representacional de un ancestro indígena como la “diosa muisca”, se resuelve en una ruta de tránsito por Europa del artista colombiano. Qué determinó la aparición de la Bachué?; ¿cómo se resuelve esta visualidad?

²⁰³“Leo Matiz & Los Olvidados” 30 abril- 26. Junio 2010. *Galerie Campagne Première*. Chausseestrasse 116, D-10115 Berlín.

En general, este itinerario cultural consistió en la creación de un objeto con una pretensión de autenticidad más allá de lo real. Retomamos en este caso la definición de Walter Benjamin sobre autenticidad como “la cosa de cuanto desde lo que es su origen nos resulta en ella transmisible desde su duración de material a lo que históricamente testimonia” (Benjamin, *Kunstwerk* 14). En el primer sentido, el material elegido fue el granito y la figura que se compromete, es la pretendida alusión al mito originario de la Bachué muisca.

Aunque con el nombre, *Diosa, generatriz de los indios muisca*, no le podemos acusar a la escultura, por lo menos de manera directa, una intención absolutamente “*testimonial*” sobre la mitología muisca. Si nos detenemos en la *nominación* que adopta, hay un primer eje de análisis que nos sigue esta pieza. En términos muy generales, se trata de un desplazamiento de *lo mágico hacia lo expositivo*. Si bien esta “nominación” o referencia de la pieza aludiría a un valor representacional “ritual”, y evocaba, la referencia al culto a una “diosa de origen” ya no era un objeto ritual, y, tampoco se confirma un modelo concreto de referencia.

La Bachué fue un artefacto de vanguardia, en tanto marco *un comienzo, un nacimiento, y el ejemplo* para un movimiento creativo en Colombia –como se aborda en el capítulo ocho- y con él que, por otro lado, Rozo inventó un mito de originalidad en París, y después, la historiografía del arte (1980-2008) el mito del arte moderno en Colombia con esta pieza.²⁰⁴ Ésta pieza fue pensada para un público masivo, para una exposición internacional, y vendida como pieza de arte decorativo.

En este apartado quiero conducir la referencia del estilo a una discusión más amplia que no permite emparentar a Rozo con *lo indigenista* a pesar que en París, entre 1925 y 1926 doscientas obras de las escuelas al aire libre de México, posterior a la exposición donde fue condecorado Diego Rivera, *la Panamericana* de los Ángeles (1925), fueran exhibidas y expuestas en París, Berlín y Madrid (Gutiérrez-Viñuales, *Infancia* 139). Mi intención es emparentarlo *A propos d'un Manifeste littéraire, réponse de “poésie”: Le Primitivisme*

²⁰⁴La originalidad de la vanguardia, parafraseando a Rosalind Krauss es concebida como *un origen en sentido propio, un comienzo, un nacimiento*. Esta idea proviene de la concepción de una metáfora organicista no tanto de la invención formal sino en referencia a las fuentes de vida. En este contexto, se refirió a una “Figura original” porque se acusa dar *el ejemplo, marcar un comienzo y un nacimiento* para la conformación de una agrupación en Colombia, y a la práctica efectiva del *arte de vanguardia* que se sustenta en el mito de la originalidad –discurso compartido por museos, historiadores y practicantes de arte- sobre lo que es un fondo de repetición y recurrencia (Krauss, sinceramente suya.). En este caso “al mito de Rozo” y su yo declarativo que afirmó su originalidad “yo la imaginé, la inventé” y la fábula del artículo de prensa de Max Grillo 1927. Este último describió el recorrido que hiciera con Rómulo Rozo en el cementerio del *Père Lachaise* que reveló el “infranqueable grado cero detrás del cual no hay modelo, ni texto ni referente, según la nota periodística “solo imaginación” y el mito del arte moderno colombiano para la historiografía del arte.

(1909-1925) con la gramática visual del Manifiesto Primitivista y la historia de la Bachué en París para valorar un entorno de producción artística y no solamente dirigirme a la caracterización de fenómenos muy variados de la cultura moderna que adquiere el término primitivismo²⁰⁵. En este caso, no se tratará de remitir directamente a las definiciones articuladas en dos momentos históricos específicos que señalan el surgimiento del término *Primitivismo* 1938 y el concepto 1984. La primera fecha de este debate correspondería a la publicación del libro *Primitivism in Modern Art* (1938) de Robert Goldwaters quien lo tematiza culturalmente y la segunda, a la exposición organizada por William Rubin en el Museo de Arte Moderno de New York donde se establece como concepto suscrito a un contexto históricamente definido como las primeras tres décadas del siglo XX (Rincón, Naiv/Naivität, Carr, 1996; Connelly, 1998; Küster, 2003; Willmott, 2008).

Estas opiniones acerca del término²⁰⁶ y el concepto²⁰⁷ de primitivismo aparecieron de manera paralela a otras posturas más politizadas del término *Primitivismo* herederas del trabajo seminal de Edward Said (1978). Es decir, aquellas que se encargan de ubicar la representación y usos estilísticos en sus coordenadas ideológicas alrededor del etnocentrismo es decir, a sucesos culturales de representación y apropiación, que vinculan la cultura visual de Europa al imperialismo, y al colonialismo. En suma, la lectura que se articuló a una mirada sobre las

²⁰⁵ Con éste término se suelen referir varios procesos relacionados con el mercado de adquisición y valoración de piezas arqueológicas y algunas de las reflexiones sobre los estudios antropológicos del momento. Se le asocia a diferentes ensayos estéticos de las vanguardias artísticas inspirados en los objetos (forma y función ritual) y en torno a la concepción del arte mismo y lo que significa el “arte primitivo”, “hacer arte primitivista” o “ser un artista primitivo”. En este último punto, se remite a la capacidad connotativa del concepto que lo emparenta con otros términos complementarios como *naiv, niño, inocente, espontáneo, pasional, animal*. Ver especialmente Rincón Carlos. *Naiv/Naivität*.

²⁰⁶ Goldwaters (1938) definió como forma alterna al canon tradicional en tanto signos de ruptura -“because it frees the individual and so makes his desired return to a single underlying intensity that much easier”- lo que lo relacionaba esta definición como un estilo anclado a lo moderno. En su libro, *primitivo* era sinónimo de arte de África y Oceanía, pero estas fueron denominaciones libres, no definidas con exactitud para incluir estilos de los aztecas Mayas o Incas. Mas allá de una determinación visual, *el primitivismo* se definía en su libro como una posición o *postura artística o enfoque artístico* que asumía ‘lo primitivo’ como foco de estímulo. Es por ello que en su libro presenta diferentes grupos de primitivistas en los artistas modernos: un primitivismo „romántico“ de Gauguin y los faubistas uno „Emocional“ donde están los grupos expresionistas como Die Brücke, Der Blaue Reiter, otro „intelectual“ como la influencia de las esculturas primitivas en Picasso, „el cubismo“, *el constructivismo y la pintura abstracta*. y por último el primitivismo del subconciente donde ubica al Dada y el surrealismo así como el culto infantil de Paul Klee.

²⁰⁷ William Rubin más específicamente fue quien suscribió el término a la comprensión de un contexto histórico “*Der primitivismus – die Anregung des Denkens und Schaffens moderner Künstler durch Kunst und Kultur der Naturvölker (von Peru von Jaba) – gehört zu den Schlüsselthemen der Kunst des 20. Jahrhunderts*”(Rubin, 10). De esta manera es caracterizado como una influencia estilística de los denominados estilos primitivos, particularmente los que se consideraban de África y Oceanía que se usaron para irrumpir la hegemonía de los estilos clásicos en el canon cultural occidental. Lo interesante de esta exposición fue la presentación de „un sentimiento hacia el primitivismo“ *primitive feel* expresado en 1) uso de materiales naturales 2) una actitud ritualística 3) una conciencia ecológica 4) inspiración arqueológica 5) estudio de la técnica y ensamblajes 6) concepción del artista como shaman o con alguna noción de la mente primitiva en tanto vínculo de ciencia y mitología (Rincón, Naive/Primitive, 373)

condiciones de posibilidad que favorecieron la formación de una estética primitivista. Algunos estudios de crítica cultural, en este sentido presentan esta influencia igualando el termino primitivismo con el de orientalismo.²⁰⁸ El apoyo que buscamos en este apartado es la referencia del primitivismo que explica la forma material de la escultura y determina su significado. Se trata de verla a la luz de una gramática específica de la vanguardia francesa que definiría el estilo y enmarcaría la pieza en el contexto de artes decorativas de París 1925. Para ello, antes de suscribir la obra artística de Rozo como obra “primitivista” apuntaremos su llegada a Europa por Madrid que aportó singularmente a la concepción de la escultura.

-Madrid: Ruta del escultor Rómulo Rozo, una estación indispensable en camino hacia „París“

Lo que se puede derivar de la biografía de Rómulo Rozó y la información de algunos recortes de la prensa en París, publicados tres años después de la elaboración de la pieza y que estuvieron referidos preferencialmente a la vida de Rozo²⁰⁹ destacaron que para llegar a Paris para el escultor fue decisivo el paso por España. En uno de los recortes de prensa que compila el hijo de Rómulo Rozo en un libro conmemorativo²¹⁰ se mencionan, de manera central, las figuras que “catapultaron”, como mecenas y maestros, al artista entre los que se cuentan el poeta español Diego Dublé Urrutia y el escultor español Victoriano Macho (1887-1966), en

²⁰⁸ Trabajos en esta dimension son los desarrollados en Irlanda por Helen Carr como *Inventing the American Primitive. Politics, Gender and the Representation of Native American Literay Traditions*, a su vez influenciados por los de Adam Kuper *The invention of primitive Society: transformation of an Illusion* publicados en Nueva York a finales de 1980. Ambos admiten que toda idea de „primitivo“, así sea *arte primitivo deseado*, sirve a los imperialismos y a los nacionalismos en su función y expansión aunque sea de manera implícita al construir un mito de origen (Carr 20). Igualmente la consigna „*Primitive society was the mirror image of modern society, - or, rather primitive society as they imagined it inverted the characteristics of modern society as they saw it*“ (Kuper, 240). En el estudio de Helen Carr, *Reading the Savage Mind* se refleja el uso imperialista del término primitivo pero por parte de la ciencia moderna, especialmente de los etnógrafos que comienzan (con la fundación del Smithsonian Institución 1846) a entender el mundo mental de los hombres “primitivos” : „*their primary aim was to know what constituted the “savage mind”*“ (Carr, 148). Las primeras afirmaciones de esta comprensión estuvieron basadas en la estructura del antiguo romance familiar como los “hijos de la raza humana” çlo que constituía que el mundo blanco era el “padre” y el indígena el “hijo” en la idea de evolución filogenética. la alusión procuró, vincular o asemejar la condición primitiva a la infantil con lo femenino “in the earlier primitivism tradition, were often depicted with characteristics that would also be associated with the feminine” (Carr, 167) para explicar una condición patriarcal sobre la que reposa el termino y no solo una lectura estética. Ver también Oestrich Lurie, Nancy, “Women in Early American Anthropology” 1960y su referencia de la Sociedad antropológica de mujeres en la constitución de 1885.

²⁰⁹ Bourdelle, Maître. *UNE VOCATION Histoire de Romulo Rozo, le macon-sculpteur*. Et la prédiction du Maître Bourdelle, L'intransigent. Le Journal de Paris Mardi 17 1928, Paris - Macho, *Victorio. Carta al Dr. Eduardo Santos*. - El Tiempo Lunes 9 de Enero 1928; Askinasy, Siegfried, Romulo Rozo, *Pariser Deutsche Zeitung* (Junio 30) 1928; Cogniat, Raymond. *Exposition Rómulo Rozo* (Janvier 20-30) 1931. Galerie L'époque. Paris, 1931; Millot, Louis, *Trente Années de Paix en Colombie* Paris: *Sud&Centre Amérique* N271 (Enero 30) 1933, Paris, 1933.

²¹⁰ Rozo-Krauss, Rómulo. “Rómulo Rozo escultor Indoamericano”. , “Rómulo Rozo y su obra”.

su taller en Madrid.²¹¹ Se trata del artículo de Antoine Zary en la *Revue Internationale* donde destaca que en el taller de Macho comenzó Rozo a trabajar el hierro.

Rómulo Rozo había salido a Europa en 1923 del puerto de Barranquilla,²¹² el primer puerto colombiano sobre el Atlántico. Después de cinco meses de trabajo y con ayuda del cónsul de México, consiguió un boleto de “segunda clase en el Transatlántico español Manuel Godoy” (Peralta, Barrera 34). Llegó a España, sin pasaporte, como lo indican algunas de sus biografías, aspecto que lo ubicó en condiciones extremas como migrante colombiano a diferencia de otros artistas colombianos que viajarían como aspirantes de estudios -para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- antes y después el gobierno colombiano que éste recibiera la indemnización de Panamá en 1924.²¹³ Para ganarse la vida en España trabajó en una fábrica de imágenes religiosas dirigido por el sacerdote asturiano Félix Granda y fue ascendido al cargo oficial de “retocador de cera”(Peralta 35). En este cargo se desempeñó hasta el momento en que se incorpora como asistente del taller del escultor español Victorio Macho, quien contaba con treinta y siete años y para el momento, con el reconocimiento como “el valor joven más positivo de la escultura española”²¹⁴ (Brasas Egido, 23, 171). En su taller, Rozo se preparó con Macho para la participación en la *exposición de artes decorativas de paris (1925)*, para la cual éste había sido comisionado por el Gobierno Español. Un año antes de este certamen, el escultor español había sido elegido para representar a España en la *XIV Exposición Bienal de Venecia (1924)*. En la exposición italiana de 1924, Macho comienza a mostrar los proyectos de esculturas y monumentos *con*

²¹¹ El escultor Palentino Victorio Macho desde 1920 había instalado su estudio en Madrid, el cual fue remplazando paulatinamente debido a los encargos que a sus treinta y tres años comenzaba a recibir de la “sociedad de Fomento y Turismo” hasta ubicarse en un elegante hotel del Paseo de Rosales. En un ambiente señorial con valiosas antigüedades instala su taller y residencia para acoger a múltiples invitados. Desde su primera gran exposición en la Biblioteca Nacional de Madrid 1921 en ella recogió obra acumulada de diez años. Se consagró como uno de “los valores más positivos de la escultura española” pues en ella participaron periodistas, personalidades y entre ellas la familia real. En la colección de dibujos de campesinos ibéricos, sus bustos de tipos raciales y sus retratos igual que su “torso gitano” o su “marinero vasco” y una composición modernista tallada llamada “Acorde en Piedra” y la estatua funeraria de su “hermano Marcelo” realizada en 1920. También entre 1920-24 tiene lugar su primer viaje a Paris. “Alojado en un modesto hotel de Montparnasse, además de interesarse por las esculturas egipcias, asirias y griegas del Museo del Louvre, pudo visitar el Museo Rodín y los talleres de dos de sus escultores admirados: Bourdelle y Maillol”. Brasas Egido, José Carlos. *Victorio, Macho. Vida, arte y obra*. Madrid: Diputación provincial de Palencia, 1987.

²¹² En Barranquilla consiguió un trabajo remunerado en la fábrica de cerámica del español Alfredo Vadanés y trabajos de decoración en residencias, entre ellas la del cónsul de México Pablo Bengochea, quien le colaboró en su propósito de viajar a Europa.

²¹³ Para 1928 numerosos artistas se encontraban en Europa como Acebedo Bernal, Corolario Leudo, Miguel Díaz Vargas, José Domingo Rodríguez, Santiago Martínez Delegado, Eladio Vélez, y Efraín Martínez para citar algunos de los que documenta Álvaro Medina en su trabajo *Proceso del Arte en Colombia*. 185-186.

²¹⁴ El Heraldo de Madrid (26 oct. 1922) había publicado de manera central “El arte simbolista de Victorio Macho” y dos años después en el Diario de Barcelona, el crítico de arte Federico Mares “Nuestros grandes escultores modernos. Victorio Macho” (25 de abril 1924)

fuentes de agua enmarcando así, los monumentos en un lenguaje simbolista asociado al principio y fin de todas las cosas (Cirlot 69).²¹⁵

Es necesario destacar la construcción de fuentes de agua (monumentos de agua), pues Rozo, vio estos proyectos en el taller de Macho y además colaboró a su maestro y jefe, en la preparación de la exposición de Italia. Se destaca especialmente este aspecto porque la ubicación y concepción de la Bachué fue concebida en el Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1928-29 también de fue una fuente de agua central. En 1922 Macho había elaborado el proyecto seleccionado en el concurso de la Real Academia de Medicina con una fuente simbólica para enmarcar el monumento del nobel español, el médico Santiago Ramón y Cajal (1822-1934).

“El agua base y tema fundamental del monumento, mana de dos fuentes simbólicas - de la vida y la de la muerte-, en medio de las cuales, presidiendo el conjunto se alza serena y augusta, cuál helénica cariátide, una estatua en bronce de la Sabiduría...La esfinge recostada del sabio Cajal en pose etrusca y vestido con exigua túnica de filósofo.”²¹⁶.

En una amplia alberca se recogió el agua de ambos caños cada uno representando la *-Fons de Vitae y Fons Mortis-* la primera simbolizada por una familia y la segunda por un relieve con la imagen de la piedad (Fig.5.2.1). La iniciativa de *monumentos de agua* continuó con el monumento a la novelista y poeta española Concha Espina (1869-1955), quien nació en la ciudad portuaria de Santander y para quien Victorio Macho desarrolló también un monumento conmemorativo a través de una figura labrada en mármol, una figura sedente rodeada por agua y un “melancólico jardín bajo el cobijo de una copa de sauce” (Brasas Egido, 120) (Fig.5.2.1).

²¹⁵ En los dibujos que pertenecen en su mayoría a la Casa-Museo de Victorio Macho en Toledo pueden encontrarse los siguientes proyectos sobre fuentes que desarrolló durante las primeras tres décadas del siglo XX: Fuente de las artes (1920) Lápiz negro sobre lienzo 97x85cm. Dibujo de la fuente de Cajal (1922), La diosa (1923) Lápiz negro (Carbón) Papel, Desnudo y estudio para la “fons vitae” de la fuente de Cajal. Lápiz negro. Proyecto de la Fuente a Concha Espina en Santander (1925) Lápiz negro y los proyectos de la fuente de Torán (1935) Dibujo 99x125 cm. y el Proyecto para Fuente de Uribe Uribe – encargado en Colombia – (1937) Lápiz/Carbón. 67x 82.

²¹⁶ Para una referencia detallada de los monumentos con fuentes de agua que se mencionan se acopia el siguiente listado de prensa : Espina, Antonio “El arte simbolista de Victorio Macho”, *El Heraldo* de Madrid. (26 Octubre) 1922; Marichalar, Antonio. “Un monumento de Victorio Macho, La fuente de Cajal” *Arte Español* Tomo VI. N,4 Madrid: cuatro trimestre.182-187 ;Vegue y Goldoni, Ángel. “La fuente de Cajal” Los lunes de *El Imparcial*.3 de Diciembre 1922; Frances, José. “La fuente de Cajal” *Nuevo mundo* 22 de diciembre 1922; Mares, Federico. “Nuestros grandes escultores modernos. Victorio Macho” *El norte de Castilla* 26 Abril, 1924; Arenal, Santiago. “Los grandes artistas Victorio Macho” *El Cantábrico*. Santander 22 de Agosto 1924. Cartagena Luis de. “Fragmentos de “La Fuente de la vida”, para el monumento a Ramón y Cajal obra de Victorio Macho. *A B C* 20 junio 1925. Anónimo. “Un proyecto que se realiza, la fuente de Concha Espina” *La Atalaya*. Santander julio 1925. Vegue y Goldoni, Ángel “La fuente de Cajal. El Rey inaugura el monumento” *El Imparcial*. 25 Abril 1926.

Por su parte Rozó en Madrid había desarrollado el Martillo de puerta, titulado *el llamador de la puerta* que recreaba el pecado original, y con éste recibió medalla de Plata en la exposición francesa²¹⁷. Este objeto había sido elaborado en el Taller de Macho acorde al aprendizaje de la forja en Hierro y a las impresiones que este había tenido sobre la obra titulada “acorde en piedra” de su maestro. Esta figura en Bronce, de estilo simbolista, fue la que favoreció la invitación de Victorio Macho a Rómulo Rozo a asistir la comisión (española) de la exposición de artes decorativas y el viaje como acompañante a París. Entre Victorio Macho había realizado ya su primer viaje a París:

“Alojado en un modesto hotel de Montparnasse, además de interesarse por las esculturas egipcias, asirias y griegas del Museo del Louvre, pudo visitar el Museo Rodín y los talleres de dos de sus escultores admirados: Bourdelle y Maillol” (Brasas Egido, 23-33).

La observación de las esculturas de Rodin, y la visita a los talleres de Bourdelle y Maillol tendría lugar el siguiente año (1924) con el viaje Macho Rozo en París. Lo que esto nos indica será entonces la primera conexión con una vía específica de renovación del lenguaje formal de la escultura en el siglo XX. Y de la que estamos seguros, Rozo tomó acopio pues muchas de estas impresiones serán perceptibles en su obra y sus alegorías futuras en México al hacer la escultura del “Pensamiento americano” inspirado en el *Pensamiento* de Rodin, y la figura del “Cacique Pubém” siguiendo el equilibrio escultórico del *Balzac* de Rodin.²¹⁸

Aunque en este aspecto de la escultura de Rozo - cuyos referentes fueran Rodin, Bourdelle y Maillol- al igual que para Macho extiende los intereses de este trabajo, si se señala una práctica artística unida la estética simbolista y de la que Rozo hizo parte. “Quiero ser un comienzo, no un final; inaugurar el siglo; si tengo un papel en el arte, es éste”. Esta fue la

²¹⁷ Las referencias que pertenecen a esta información se encuentran consignadas en los recortes de prensa que retomó el hijo mayor del escultor, Rómulo Rozo Krauss en el libro *Rómulo Rozo escultor Indoamericano*, México: Ediciones Universidad de Latinoamérica, 1974. Se refieren a las notas del escritor colombiano Max Grillo en París (15 Abril de 1927) y a la nota de Antoine Zari de la *Revue Internationale* que se encuentran sin fecha específica. El hijo del escultor realizó esta edición para el aniversario de su padre y buscó los periódicos franceses, Sin embargo estas dos referencias no pudieron encontrarse en su original durante la búsqueda de archivo a París durante el 2008.

²¹⁸ Detalle de Equilibrio tomado durante la investigación de archivo en Málaga-Sevilla-Granada (Junio-Julio 2009). Exposición “Rodin y la Mitología simbolista” Salas Temporales del Museo del Patrimonio Municipal. Málaga. 26 de junio al 30 de Agosto, 2009. Referencias impresas en torno a estas piezas. Crespo Pavia, “*Raza Indoamericana*”. Junto a la controversia sobre “El Pensamiento” en Osorio, Miguel Ángel. Las controversias del Año. Editorial especial para describir el plagio de la Escultura de El pensamiento” por parte del Señor Luis Alvalado, “Revista de Revistas” México (Enero 1) 1934.

frase del escultor francés Aristides Maillol (1861-1944). El comienzo al que se refiere uno de los escultores más destacados de la primera mitad del siglo XX, implicó un avance correspondiente al entorno específico de relación entre las artes cuyo caso, nos permite enmarcar estos aspectos con marcos generales para situar la obra de Rozo. Desde 1880, Aristides Maillol decepcionado de la Pintura²¹⁹ explora el tapiz y la cerámica. Interesado por las investigaciones de Gauguin en la pintura abre un taller en Banyuls, introduce el uso de pigmentos naturales y se entusiasma con otras investigaciones que aplicará en otros medios artísticos: la cerámica y en los tapices. Esta exploración, en un entorno de reflexiones sobre las artes decorativas. Su obra *La Vague* -La Ola 1902- este la continuó como serie (en cuanto motivo) hasta 1930 en dos vértices: la *Vague* no era otra obra que una mujer desnuda dilatada en diferentes temas de composición: o sentada (1896), o como bañista (1899) o como centro y modelo también para una fuente de agua (1896). Lo significativo para el momento es que este motivo se realizó casi de manera simultánea en diferentes soportes expresivos y compositivos, en pintura, en relieves sobre madera y bronce, y en tapiz. La transición hacia la escultura por parte de Maillol la estaba haciendo con los bajorrelieves es decir entre el trabajo de superficie de la pintura o el tapiz y el volumétrico que implicaban la forma escultural. En este laboratorio compositivo, mientras los pintores buscaban el “color puro”, algunos escultores inclinaba sus investigaciones hacia la “forma pura” con lo que buscó introducir: 1) una concepción arquitectónica de la escultura y 2) la fundación de una nueva estética de la figura humana en el instante en que el arte moderno la estaba aboliendo pero que hacía parte de la estética simbolista

“Yo busco la arquitectura y los volúmenes. La ESCULTURA es la arquitectura de masas. Parto siempre de una figura geométrica/ cuadrado/rombo/triángulo porque son las figuras que mejor se sostienen en el espacio. No soy un matemático si quisiera llegar al resultado de la geometría solo desembocaría en Frialdad”.... “Yo construyo mis figuras de acuerdo con un plano geométrico pero *lo escojo yo mismo.*”²²⁰

En esta afirmación se configura otro tópico importante de las investigaciones de Maillol, la idea que la escultura pertenece a su imaginación y ya no se desprendería de un modelo. Será el mismo tiempo en que se comienza a renunciar a la escultura narrativa. Las figuras de sus

²¹⁹ Aristides Maillol, empeñado en ser pintor se traslada a París en el año 1882 con la intención de estudiar en la École des Beaux-Arts desde emprender nuevas exploraciones divergentes a la enseñanza académica, en 1889 descubre la pintura de Gauguin y se siente atraído por la utilización de colores vivos, la eliminación de la perspectiva y el arte decorativo. Desde 1890 el pintor Húngaro Ripp-Rónai lo introduce en el Grupo nabí, con colegas como Pierre Bonnard y Maurice Bonnard, que compartían una visión similar en pintura.

²²⁰ Catálogo de la exposición retrospectiva de Maillol con el título de "Maillol retrospectiva" en *La Pedrera de Caixa Catalunya*, Provenza 265, bajos. Barcelona. Del 20 de Octubre de 2009 al 31 de Enero de 2010.

venus y sus bañistas se depuran. Maillol insiste en **la escultura como proceso de invención** y anuncia que “ya nunca se volverá a plantear copiar servilmente la realidad con modelo”.

La “invención” que se formula como base de la renovación del lenguaje de la escultura estuvo unida al medio del dibujo, a su vez, vinculado con la facultad de la imaginación. Paralelamente esto que articularon los simbolistas liberó los condicionamientos de la escultura y se ensayaron formas menos realistas articuladas a nuevas concepciones del monumento público²²¹. En este sentido podemos decir que la escultura es, por un lado un eje derivado de la interactividad de las artes al proponer formas compositivas que asociaron conceptual y formalmente el lenguaje de la arquitectura y escultura y su previa realización por planos de concepción: el dibujo. Esto se vinculó también a preocupaciones de orden estético para considerar la forma escultural como producto de la imaginación como lo afirmaría Rómulo Rozo al decir que la Bachué surgió *de su imaginación, y fue su invención*.

En este sentido, Victorio Macho y Rozo, junto con los escultores franceses, trabajan con una noción de escultura que prescinde de modelo. Buscan inventar la escultura, imaginarla tomando como base, ensayos en dibujos. Estos, como lo indicó Max Klinger, eran particularmente adecuados para encarnar el dominio de la fantasía o las propias actitudes acerca del mundo; los dibujos expresan, por su realismo- con perfección lo sórdido o lo grotesco, a pesar de ser fragmentarios; daban al espectador una imagen más sugestiva a la escultura (Vandedoe 90).

Los dibujos son los que dan espacio a la imaginación en la concepción de Klinger y dicha idea se observa en la serie de dibujos de Victorio Macho antes de concebir la fuente de Cajal (1922), La diosa (1923), o el desnudo y el estudio para la “*fons vitae*” (1925) junto a los proyectos de la *f fuente de Torán* (1935). En la escultura de Maillol, el uso de dibujos complementa una noción arquitectónica de la escultura, al concebirlos como “planos” previos a la estructura.

²²¹ Las esculturas las realizó Maillol de una considerable cantidad de dibujos que en su momento articularon una nueva concepción del monumento público. La primera encomienda publica que se le hace a Maillol es en 1905 aparte de los encargos que ya los coleccionistas particulares le hacían. Se trata de la realización de un monumento a la memoria de Louis Auguste Blanqui (1805-1881), un político revolucionario que había pasado tiempo en prisión Maillol opta por la idea de una mujer encadenada que intenta romper unas cadenas invisibles volviendo lateralmente su poderosos torso. Al representar a un político mediante la figura de una mujer desnuda, y con alusiones simbólicas claras, una metáfora de la vida política de Louis Auguste Blanqui que llama *La Acción encadenada o Monumento a Auguste Blanqui*, origino un escándalo por la reacción del público provinciano pero esta pieza, introducía una concepción moderna del monumento público.

Aunque sugerimos el enlace de arquitectura y escultura como concepto, en un sentido práctico también aplica a la manera de concebir el trabajo mancomunado entre arquitectos y escultores. En este sentido, tampoco parece extraño que haya sido también Macho el que le hubiera acentuado a Rozó el interés por esta forma de trabajo que luego materializaría en el Pabellón de Sevilla (1928) y los proyectos posteriores de Rozo con el arquitecto mexicano Manuel Amabilis (1929-1958), pues el escultor español, desde 1919, colaboró en los concursos celebrados en el palacio de exposiciones de *El Retiro* con sus amigos arquitectos – Seudino Zuazo y Eugenio Fernández- del Círculo de Bellas artes.

-La gramática visual de la Bachué *A propos d'un Manifeste littéraire, réponse de "poésie": Le Primitivisme.*

Volviendo la forja de Rozo, el martillo de puerta realizado en Madrid (Fig.5.1.2) es en París donde hay un preeminente cambio de estilo en las figuras de éste tallador colombiano que sigue a su maestro Macho. Rozo pasa de la obra *El forjador de la puerta*²²² (1924) en hierro, que recreaba al el símbolo del edén y la puerta del paraíso a la concepción de la Bachué (1925) una figura que comparte simbolismo con otras diosas del agua o divinidades originarias acuáticas como *Tiamat* en Babilonia y la *Venus generatrix* que se conoce como el ancestro del pueblo romano.

¿Qué implicaba que en Francia diera el salto hacia esta figura alusiva a la deidad muisca, con el torso de una mujer? ¿Para qué resolverla de esta manera? y, ¿finalmente una diosa cósmica? ¿Qué implicaba que una pieza de arte decorativo, como el “llamador de la puerta” no fuera en todo caso el estilo con el que podría mantenerse en el mercado de artes decorativas de París? ¿Qué exigencia estilística existía en esta exposición que explicara el hecho de esculpir una diosa de un mito originario y con ella continuara la serie en piedra de la *cosmología muisca* como “Bochica” y “Tequendama” (1927) también realizadas en París?

En este capítulo al recrear la escultura Bachué como “pieza primitivista” - frente a la pieza “indigenista” que concibieron algunos historiadores del arte- no se está utilizando solo como adjetivo estilístico sino como elemento constitutivo de la escultura. Se trata de un análisis que se corresponderá a un itinerario que suscribe la obra a una gramática estilística existente en su

²²² En este sentido pasó a una a tallar un ancestro originario “colombiano” en granito de 1.70 m de altura. Esta obra le dio a Victorio Macho la impresión del talento de Rozo y el escultor español remitiera una carta a el editor *El Tiempo* en Bogotá: Eduardo Santos (1888-1974) para el respaldo de Rozo.

entorno de producción: *París* (1909-1925), en un contexto de colección específico y al mercado de artes decorativas, es decir a las *rutas y fuerzas locales-transnacionales* que la definieron. Por tal motivo, conviene leerla desde su escritura y su montaje, esto es, con la gramática cultural *A propos d'un Manifeste littéraire, réponse de "poésie": Le Primitivisme 1909* y a través de participación de Rozo en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* en París 1925.

Ya en 1909, que no ha sido lo suficientemente contemplado por la mayoría de los historiadores de arte -quienes prescinden de este documento cuando buscan una descripción del propósito del *primitivismo*-, sería él que determinaría el punto de origen de una gramática visual primitivista como tendencia en el arte en Francia y su rol en el escenario de artes decorativas. Considerar este documento nos permite visualizar la concreción de la *Bachué* hecha por Rómulo Rozo, así como entender el entorno de producción estilística que determinó a la figura.

En un cuaderno temático, desde 1909, después de la muerte de Gauguin, el grupo de editores de *Poésie* integrado igualmente por un grupo de simbolistas del sur de Francia preparan una respuesta al manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti *A propos d'un Manifeste littéraire, réponse de "poésie": Le Primitivisme*²²³. El título de este manifiesto fue *Du Futurisme au Primitivisme* y fue publicado en tres números consecutivos. En el primer apartado del cuaderno, oponiendo el „manifiesto primitivista“ al futurista, introducen su misión de convertirse en una respuesta de Francia a Italia.²²⁴ Con ello se buscó radicalizar una fuerte oposición a la voluntad del manifiesto de Marinetti frente a la idea de olvidar el pasado en los tiempos modernos y al “desprecio” de la mujer como forma de belleza eterna. En ambos sentidos, se buscó demostrar que lo femenino seguía siendo fundamental como motivo „eterno“ para las vanguardias artísticas.

²²³ El grupo estaba constituido por los autores del manifiesto y otro grupo de jóvenes literatos que conformaban un círculo simbolista en el sur de Francia: Touny-Lérys (F. Marcel Marchandeu), Marc Dhano, Georges Gaudion, Tristan Dérème, Edmond Pilon (Bürger Philippe Huc) Armand Praviel, und Frédéric Saisset Synonim Jean d'Orgement. que era un grupo compuesto por los directores de *poésie* como resistencia a la formación de los simbolistas catalanes. “Du Futurisme au Primitivisme” *Manifeste du Primitivisme. Poésie*. 5 (No.31-32-33) 1909 163-167. Para mayores detalles del grupo se recomienda el estudio de Bärbel Küster *Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Antropologie um 1900*. Berlin: Akademie Verlag 2003

²²⁴ “De jeunes poètes italiens ayant (dans le Figaro du 20 février 1909) intauré, par la voix de M.F.T. Marinetti, une nouvelle Ecole littéraire, le *Futurisme*, de jeunes poètes français leur répondente en affirmant ici le *Primitivisme*” p.163. “*Du Futurisme au Primitivisme*” *Manifeste du Primitivisme. Poésie* 5 (No 31-32-33) *Verano 1909 Bibliothèque nationale de France, Paris. S. 166-168.*

En el documento *Manifeste littéraire, réponse de “poésie”: Le Primitivisme (1909)* ese grupo muy tardío de simbolistas franceses se presentó como una respuesta al futurismo²²⁵. En un apartado entero, titulado *le Primitivisme*, buscaron clarificar esta inclinación estética con un horizonte ideológico, y otro formal, centrado en la imagen de la mujer:

“Par *Primitivisme* nous désignons l’art qui se nourrit aux sources même de la vie (qui viennent de loin, du début des âges)...Et, de même que les couleurs primitives sont les sept couleurs du spectre solaire, des quelles toutes les nuances dérivent auxquelles il faut toujours revenir, nous disons que l’art est et demeure primitif ... (sin) [...] Nous opposons donc: à leur volonté d’oubli du passé, notre culte du Souvenir; à leur exaltation de tout ce qui détruit notre admiration de la beauté éternelle; à leur mépris de la Femme, notre respect de Celle qui - mère, soeur, épouse, - a incarné l’amour ...”[sic] *Manifeste littéraire, réponse de “poésie”: Le Primitivisme. (163)*

En un primer momento la formulación del citado Manifiesto Primitivista (1909) consintió en una remisión a las fuentes primarias, al origen de la luz, a la base primaria del color²²⁶ que como metáfora, se refería a los principios del tiempo y estos a una manera simbólica. Así mismo suscribieron un valor sobre el significado de la tradición (para Francia) en oposición del Manifiesto Futurista. De manera central estos simbolistas recreaban la figura femenina como figura originaria y eterna para el arte. Como aparece el fragmento señalado del *Manifeste: Le Primitivisme* esta figura como metáfora de fuente de vida, aparece vinculada con otras “fuentes originarias” (del principio del tiempo) que reconocen para el arte- como el espectro solar y su relación con el color. Un arte primitivo estaría entonces definido en relación a fuentes “primitivas”, al origen de la luz (el Sol) y de la vida (Mujer). Metáfora que les permitía asociar arte y vida a la manera de un ciclo y retorno. Como se anuncia en la segunda parte del fragmento que citó, esta concepción se enmarca en una respuesta a los futuristas italianos que refirieron de la siguiente forma: “*Oponemos entonces a su voluntad de olvido del pasado nuestro culto al recuerdo; a su exaltación de todo lo que destruye nuestra admiración de la belleza eterna; a su desprecio de la mujer, nuestro respeto a aquella que – madre, hermana, esposa – ha encarnado el amor...(...)*” (Touny Lérays-, Marc Dhano, Georges Gaudion, Tristan Dérème, Edmond Pilon (Bürger Philippe Huc) Armand Praviel,

²²⁵ Se trata de una oposición sólo al futurismo italiano pues el círculo francés de futuristas se mantuvo bastante cercano a lo de los primitivistas y hacían parte del mismo círculo intelectual. (Küster, 73)

²²⁶En el estudio de Bärbel Küster muestra las referencias de la metáfora del “COLOR primario” como una preocupación de los puntillistas y los neo/expresionistas, así mismo, la vincula a la metáfora de lo primitivo como referencia histórica que menciona el uso del arte africano y de Oceanía. Ella refiere el origen de esta faceta, que mezcla la preocupación de los neopuntillistas con la plástica africana, una aparición muy temprana de 1906 difamada como *Neurasthénie artistique. Français, 27. Septiembre 1906 No. 36.*

und Frédéric Saisset Synonim Jean d'Orgement. *Manifeste: Le Primitivisme 165*) – la traducción es de Andrea Meza.

Es en el marco del comportamiento antagónico con el futurismo italiano que expresaba este manifiesto francés se puede resaltar el compromiso con la tradición y el pasado que manifiestan “los primitivistas”. Aunque en el círculo artístico francés, ambos grupos – futuristas y primitivistas- conviven de manera cercana pues en el foro del Futurismo del 4 de Abril de 1916 , difundido durante la Primera Guerra a través del semanario SIC de Pierre-Albert Briot, bajo el título *Tradition mort*, mantienen una similar actitud entre ellos-, lo que busca este manifiesto de los primitivistas franceses era ratificar que confirman la tradición francesa, frente al postulado italiano y si, en el marco de los grupos de „vanguardia“, se trata de negarla, éstos seguirán la tradición (Küster, 73). En 1912, en la Revista *la Vie* retoman puntualmente el tema de la *tradición* para el primitivismo y configuran el siguiente enunciado: “La tradición es para el primitivismo en Francia lo que Adán y Eva para la tradición de los humanos”. En este sentido, debe entenderse la tradición como un punto de partida absoluto²²⁷ como lo establecía la revista, además, este había el sido el rol de Francia en las Exposiciones Mundiales desde 1851 como representantes de la tradición occidental.

Extraer de las “fuentes de la vida” la base del arte implicaba en este contexto, en un sentido alegórico „una fuente de vida“ que refería a la *tradición* : *El pensamiento humano sigue una evolución en donde las diversas manifestaciones, el área de la ciencia, la literatura y el arte son eslabones que se unen los unos a los otros y los futuristas también son, a su pesar elemento de –continuidad- entre el pasado y el futuro*²²⁸ (*Manifeste: Le Primitivisme, -la traducción es mía*). En este caso la noción de tradición fue entendida como un *Kontinuum* entre los hombres y el tiempo y que podría simbolizarse con el arte (Küster 71)

“Die Vorstellung eines bestehenden Kontinuums verdeutlicht, daß es nicht mehr darum gehen kann, eine alte Kunst durch Aktualisierung oder Modernisierung zu überformen, sondern den in den universalem (Ur/) Formen steckenden Anspruch auf grundlegend Menschliches in der Kunst zu realisieren” (Küster 71).

²²⁷La Vie 9 November, 1912 No 38 S58.

²²⁸„La pensée humaine suit une évolution dont les manifestations diverses, dans les domaines de la science, de la littérature, l'art, sont des chaînons qui se lient les uns aux autres,-et les Futuristes aussi ne sont, bien malgré eux, que des éléments-de-continuité entre le Passe et l'Avenir” Manifiesto futurista. 1909. En este caso la noción de *tradición* era entendida como un *Kontinuum* entre los hombres y el tiempo y que podía simbolizarse con el arte (Küster, 71, 2003).

En esta aclaración queda entonces por sentado que la idea de un *continuum* que se admite consiste en la remisión a una forma universal de “origen” como fundamento para realizar en el arte y no se limita a una cuestión de la realización de un arte antiguo mediante la actualización o modernización de este. De ésta manera, se enmarca la función de equiparar “fuentes de vida” a tradición. Como sí lo que tratamos aquí indicara un *sistema de sustitución* de significados, la tradición a la que se refieren ubica a Francia con la idea de origen de los valores universales y esta idea se convierte, a nivel formal, en el símbolo de Mujer „fuente de vida“ e imagen de la “belleza eterna”. Se consideró que estas fuentes venían, llegaban a ellos a través del *pasado* a través de esa *continuidad*. Así, todo estilo del pasado y de las obras de arte, eran por encima de todo iconográficamente eran compatibles pues como lo explica el Manifiesto Primitivista (1909) citado de “*todos los tiempos se filtra la verdad a través de estas,[...] igualmente las emociones son parecidas con los hombres del pasado así que por último, las emociones construyen un puente desde los primeros hombres, que recuerdan la belleza y lo el amor a las mujeres*”(Manifeste: *Le Primitivisme, -la traducción es mía*).

En torno a la tradición, se trata una pregunta sobre la identidad del artista en tanto las „artes primitivas” sean las de África, Oceanía o Precolombinas generaban la noción de un dialogo con “El primer artista” (Dagen 23-27). En sí, de una referencia identificadora que permitía contextualizar el presente de los artistas en dicho periodo. En sí, la noción de artista “completo”, integral que estuvo a la base de toda búsqueda vanguardista encuentra una resonancia muy poderosa cuando se pregunta por ese “primer artista” fundamental para la creación de un mito de origen y porqué no, el mito de “originalidad” (Krauss).

Las resonancias de un encuentro con lo primitivo remitiría al origen del hombre, revitalizaba las preguntas de origen sobre otras culturas y la noción de diferencia, de clase y otros héroes (Dagen, Philippe 28). Por otra parte, el arte primitivo siempre contó con el elogio a lo femenino “*...et plus remarquable: l’art des toutes les nations et toutes les époques serait, de près ou de loin, éloge de la femme, éloge modulé selon les usages et les morales*” (Dagen, 56). El argumento se explica porque especialmente todas las muestras del arte primitivo tuvieron como eje primordial la mujer (base de culto y rito). Si se considera el arte primitivo (no-europeo) y el occidental, como si fuera un espejo de lo primigenio, del “primer artista” se encontraba con el motivo originario de lo femenino:

„L’art est donc féminité exaltée, beauté et fertilité de la femme célébrées de mille façons, toutes justes, toutes égales en intensité et en ferveur. Il existe un principe

commun à toutes, une profonde parenté, une unique essentielle. L'illustration de ces paragraphes en témigne, qui juxtapose cinq gravures, la Venus de Médicis, trois "idoles de l'Afrique occidentale" dont une assez clairement de style baoulé et une Venus gauloise²²⁹ (Dagen 56).

En este sentido es que algunos estudios acusan este fenómeno como *Feminocentrismo* cultural en tanto la mujer se convirtió en representante en el arte de la "sublimación de la pulsión sexual"; de allí que también se explique el gusto por los fetiches africanos que favorecían la provocación „hasta el momento que *primitif et „realiste“* se convirtieron en sinónimo" de esta manera en que los historiadores, antropólogos y etnólogos se interesaron en el estudio de la figura primitiva como un problema de forma del arte primitivo (Dagen 57-60).

Esto también permitió la asociación entre arte y religión marcada por las nacientes ciencias antropológicas y los hallazgos arqueológicos que iban a conformar las colecciones de museos etnológicos. Las colecciones de este museo, laboratorio de imágenes para muchos artistas como Picasso y todos los escultores que hemos mencionado aquí durante las tres primeras décadas del siglo XX, fueron desplazadas en 2006 al musée du quai Branly hoy denominado museo de „artes primeras“. Éstas, junto a las colecciones del Tervuren de Bruselas acentuaron el eje de emparentar arte y religión como forma indisoluble, pues la mayoría de sus colecciones albergaban objetos rituales que era lo que permitía considerarse que la figura, la "estatua, o las figuras, absorbían lo mágico" (Dagen 67). Y como lo demostraron los objetos de la colección de Bretón, fue, en este nuevo museo donde fueron incorporadas las colecciones de los surrealistas que contienen entre otras, las estatuas representarían espíritus *protectores*²³⁰ así como las figuras rituales o mitológicas que fueron centrales en la iconografía primitivista-vanguardista como figuras mágicas.²³¹

²²⁹ „Esta simetría cultural/espacial, permitía hacer otros paralelismos entre las regiones inexploradas del Congo y la época helenística para ensayar la época moderna como un completo-centro que reconoció la inspiración sexual de la méme, es decir, su energía pulsional erótica que según las teorías del psicoanálisis eran "sublimables" en los procesos de creación: reconvertidas, desplazadas de su fin original hacia uno más sublime" (Dagen, 57) La traducción es de esta investigación supervisada y comentada por Andrea Meza en el Instituto de Etnología Europea de la Universidad de Humboldt- Berlín.

²³⁰ Collection André Breton et Paul. *Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie*. Paris. Hotel Drouot, 1930-1932 (Láminas No. 1-227) (Exposition. Paris Les 2 et 3 Juillet, 1931) Objeto Muisca. No. 288 Vase II a la forme d'un personnage accroupi tenant un vase de la main gauche. Le buste est orné d'un collier noué en arrière par une cordelette. Terre cuite rougeâtre. Précolombien. Chibcha. Colombie. H. 29 cm 5 voix reproduction pl. XXIV.

²³¹ En dossier *Le Musée des Surréalistes*. Musée du quai Brandly: Apollinaire, "Zone" Alcools. Editions Gallimard, 1920; André Breton. "Avant-propos" *Le Musée des Surréalistes*. Catalogue de l'exposition Océanie. Galerie Andree Olive, 1948; André Breton. "Uli" *Le Musée des Surréalistes* Catalogue de l'exposition Océanie. Galerie Andree Olive, 1948; Max Ernst. "Dix-Mille Peaux-Rouges" *Le Musée des Surréalistes*. Gallimard, 1953; Antonin Artaud. "Une Race Principe" *Les Tarahumaras*. Le Musée des Surréalistes. *El Nacional*, México, 1936.

Por otro lado, asociar el primitivismo con las artes decorativas provenía de la consideración que hicieron para la época artistas, antropólogos y etnólogos quienes indagando la figura femenina como forma *originaria* y “esencial” del arte ornamental o del ornamento – pues se componía de formas geométricas y repetidas en función de signos sociales, signos de propiedad, amuletos, ensayos de escritura (Dagen, 62) destacaron su origen utilitario y en virtud de una estética práctica y cotidiana.

En esta perspectiva se determina la relación de la forma primitiva como „una forma muy avanzada de arte decorativo“ (Connelly, 91) pues estaba suscrita a estas formas originarias, “esenciales” (formas geométricas y repetidas) que pertenecían a un universo pragmático. Al respecto Frances Connelly aclaró que el término de *primitivismo* como concepto estético, indica que los artistas se entusiasman con la definición de *lo primitivo* en la manera de asociarlo a una materialidad concreta y advierte que la relación con los objetos o una de orden cultural no debería confundirse con el interés de estos artistas por establecer una distinción cultural (del concepto de lo primitivo como categoría cultural). Por ello documenta el caso de Gougain -en el marco de una relación cultural con los maorís de Nueva Zelanda- quien presentó y concibió su primitivismo, como “forma elevada de arte decorativo” pues el artista entendió su arte asociado preferencialmente a características del mundo artístico europeo y especificó prácticas artísticas concretas y concepciones de un entorno/mercado de arte decorativo (Connelly, 91).

Por el otro lado, comporta un aspecto introspectivo e inventivo de manera simultánea en torno a la forma primitiva. En la tesis doctoral de Christine Bouche titulada *Le sculptural, le primitivisme et la femme dans l'art de Giacometti (1923-1935)* y dedicada al primitivismo de Giacometti afirma finalmente que “El primitivismo se encuentra entre un estilo objetivo y la expresión de una *fantasmática* sexual de la subjetividad – para el caso de Giacometti- así que comporta un aspecto introspectivo e inventivo de manera simultánea” (Bouche, 241).

En el caso de Rómulo Roza, la *fantasmática* de su aldea corresponde a la diosa originaria muisca asociada al agua y materialmente a las fuentes (monumento de agua). Simbólicamente recurre a la gramática del manifiesto primitivista que asociaba las fuerzas originarias concebidas en la interrelación “germinal” del Sol y la figura femenina, que consistieron en los significantes atribuidos a la descripción de arte primitivo (cf. *Manifeste: Le Primitivisme*). Se trata de una pieza esculpida en un mercado que, al decir de afirmación de Connelly, asociaba

las piezas primitivistas „como forma muy elaboradas de arte decorativo“ (Connelly, 91). Por otro lado, los elementos significativos de la pieza escultural la aportaron también el material pues éste provee la noción de „energía, solidez, espiritualidad es la “epidermis” con masas y volúmenes indestructibles (Bouche, 64) que podemos destacar de la pieza de Rozo es entonces la resolución de la figura en Granito.²³² Si bien el material convencional de todas las esculturas había sido el bronce –incluso las de Boccioni (Bouche, 65), a partir de 1920 esta relación con los materiales pasó a ser parte de un nuevo laboratorio de renovación de la escultura con nuevas experimentaciones como el uso de madera y cuero en las formas esculturales de Hausman o el uso de madera y metal como en las de Arp y Brancusi.

5.3. La configuración de un “chic interior”. *Bachué* entre la formación del gusto burgués francés y la producción de “gramáticas de ornamentación modernista”

“Austellungen, solche vorübergehende Veranstaltungen haben sonst keinen Einfluß auf die Gestaltung eine Stadt gehabt...In Paris...is das anders. Und man kann gerade daran, daß hier die Riesenausstellungen mitten in die Stadt gestellt werden können und Fast jede ein gut das Stadtbild sich fügendes Bauwerk...zurückließ, den Segen einer großartigen Grundanlage und der fortwirkenden städtebaulichen Tradition erkennen.Paris konnte... auch die umfangreichste Ausstellung so legen, daß sie von der...Place de la Concorde zugänglich ist. Man hat an den Ufern, die von diesem Platz nach Westen führen, kilometerweit die Randbebauung so weit zurückgerückt, daß sehr breite Streifen zur Verfügung bleiben, die, mit vielen Reihen von Bäumen bestanden, die schönsten fertigen Ausstellungsstraßen geben”

Walter, Benjamin, *Das Passagen-Werk*

Como lo anuncia el epígrafe²³³, las exposiciones “esos eventos pasajeros” que no han tenido por lo demás influjo alguno en la configuración de las ciudades, para Paris, tal como lo enmarca Benjamin en este pasaje, es distinto por el hecho que en ella tuvieron que montarse las gigantescas exposiciones en medio de la ciudad y que todas ellas se haya dejado un edificio que se integra al entorno urbano, en suma al ser una disposición monumental y una tradición constructiva viva. El asunto que se abordara se relaciona directamente con la

²³² Al parecer, el material de la *Bachué* lo consiguió en Rozo, en Alemania en la región de Bohemia, Baviera, ahora República Checa y a veces se duda si el taller donde esculpió la *Bachué* también fue allí, dado el respaldo de las fotografías que envió a sus amigos firmadas desde esta región pero esta no ha sido una consulta provechosa pues no se encontraron datos en la región que pudiéramos aportar.

²³³ -G 16^a,3, 220 en *Das Passagen-Werk*

Exposition Intenationales des Arts Décorativa et industriels Modernes en Paris 1925 escenario al que pertenece la escultura de Rómulo Rozo.

En Francia, desde 1912, simultáneamente, cuando la revista *La Vie* en relación al *Manifeste: Le Primitivisme 1909* afirmó la “*tradición era al arte como Adan y Eva a la tradición de los hombres*”, se decide hacer una exposición internacional con el fin de exponer, en 1915, productos de la casas de diseño comerciales de París. La formulación de la exposición de artes decorativas surge de manera contemporánea al *manifiesto primitivista* (1909-1912). Sin embargo, la primera Guerra Mundial limitó el propósito inicial y sólo en 1918 después de terminada la gran conflagración se anunció que se celebraría en 1922. En la difícil reorganización política del mundo, junto a los problemas financieros de posguerra que indicaron nuevas y necesarias reconstrucciones económicas, el propósito se postergó hasta 1925.

En París se alumbra nuevamente el puente Alejandro III²³⁴, el Sena, y desde la Torre Eiffel destellan dos avisos luminosos de cometas y un zodiaco publicitario de la marca de automóviles Citroen. En el *Grand Palais* se dispone un área de exposición de 220.000 metros cuadrados y un programa para veintiún países participantes. Al lado del Puente Alejandro, adornado nuevamente bajo el simulacro de piedras preciosas de gran tamaño con efectos de iluminación, funcionaban embarcaciones flotantes, elegantes restaurantes y el artista, dibujante y diseñador de modas Paul Poiriet (1879-1944) montó su *Atelier Maritime* con lujosos interiores.

Era la ciudad del origen del *art deco*.²³⁵ Para el 1925, París representó la capital del lujo y se decoró con el encargo de la reja de Edgard Brant de líneas curvas con elementos vegetales las

²³⁴ El Puente Alejandro III inaugurado en la Exposición de 1900, fue el puente que conectaba con los pabellones con el otro lado del Sena, y fue investido por los diseños de Mauurice Dufrene para boutiques individuales y cuya iluminación asemejaba piedras preciosas de gran tamaño. Durante el período de entreguerras, París representa la capital del lujo. Acogió la *Exposición internacional de las artes decorativas e industriales modernas* (1925) y la *Exposición Internacional de las artes y técnicas en la vida moderna* (1937) las dos fiestas que señalarán el periodo Arte déco [término otorgado a posteriori, en 1966, en la exposición “los años 1925 - Arte déco, Bauhaus, Stijl, Espíritu Nuevo”, organizado al museo de las Artes decorativas].

²³⁵ “The term “Art Deco” does, of course, derive from the stunning exhibition in Paris in 1925, when the “Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes” opened. This sensational show brought what was known as “le style Moderne” to the public’s attention. But, certainly the Deco style did not spring full-blown into the world. Modernism, including Cubism and the Bauhaus were already influential elements of aesthetic design, as were motifs of the industrial age and technological advance. The celebration and inclusion of exotic images from Russia, Asia and Africa, and the use of symbols and allegorical had already begun...But in Paris in 1925 the new, sophisticated style brought many disparate elements together. It was style made for luxury living in a new age. Despite its references to stark modern design, Deco became somewhat of an antidote to functionalism, a return to more ornate design of the previous century. [...] Designers from all over the world

fuentes fueron trabajadas en vidrio por René Lalique (1860-1945), y se escogieron ventanas cubistas para el pabellón del turismo e información, así como paneles y rejas hechas por escultores debutantes.

El espacio estuvo delimitado por los cuatro almacenes más importantes de París distribuidos en el terreno previsto, cada uno en una esquina : 1) *Primavera* de Au Printemps, 2) *Stadium* del Louvre, 3) *Pomone* de Au Bon Marche 4) *La Maitrise* de Galerías La Fayette. En este espacio geométrico que completa un cuadrado, se destacó un gran pabellón en el que quiero detenerme pues resultó ser un marcador simbólico esta exposición muy importante.²³⁶

El edificio de medio cilindro con vanos rectangulares en tres niveles semejante de arquitectura mesopotámica y mesoamericana- agrupa el *leitmotiv* de la muestra pues definió sintéticamente *el deseo abarcador que suscita el comercio de lujo*. Se trata del *Hotel du collectionneur* (Figura 5.3.3) del renombrado diseñador de mobiliario e interiores Emille-Jacque Ruhlmann (1879-1933) - quién en 1919, al lado de Pierre Lauret había fundado la compañía *Ruhlmann et Laurent* especializada en objetos de lujo. El pabellón *Casa de un rico coleccionista*, mostró todo lo que un “coleccionista aficionado” debería aspirar a tener. En este pabellón artístico, Emille- Jaque Ruhlmann reúne todos los objetos para representar lo que debía incluirse en una “mansión de buen gusto”.

El París del *Gran Almacén* descrito por Walter Benjamin, al acercarse a 1870, descubre que “el genio humano comienza a familiarizarse con la potencia de la materia”²³⁷ (Benjamin, G 2ª, 4. *Exposiciones, Publicidad, Grandville*, 197). Si bien las exposiciones servían de “alta escuela para las masas, quienes apartadas del consumo, aprendieron a compenetrarse con el valor de cambio: verlo todo y no tocar nada” (Benjamin 16-5-219) sirvieron para crear el magno pensamiento de que nadie volviera empobrecido sino que pudiera llevarse lo mejor de otros pueblos (6ª, 1,204), el fin de siglo en Francia, se vuelca al refinamiento del interior de la casa burguesa. Este proceso es denominado por Lisa Tiersten en su libro *Marianne in the*

came to Paris to see it, taking the new ideas home to their countries. (Art Deco buildings are still standing in Mexico, London, Australia, Brazil and all over Europe and the United States; and objects from the 20s and 30s are in ever increasing demand world-wide.)” (Rosenfeld,5.)

²³⁶Susan A. Sternau en la obra "Art Déco" describe el estilo que esta exposición marcó de la siguiente forma: "Desarrollado en París y más tarde fomentado en Hollywood como el estilo de las estrellas, el Art Déco hizo la transición, en unos pocos años, de un primario estilo francés a un universalmente entendido símbolo del glamour" Sternau,20. Art Déco es un conveniente término usado para describir arte decorativo en el período entre las dos guerras mundiales, y refiere a un estilo que es clásico, simétrico y rectilíneo. Como movimiento se desarrolló durante los años 1908 a 1912 y alcanzó un alto punto de 1925 a 1935. Este estilo fue el producto de influencias tan diversas como el Art Nouveau, Cubismo, el Bauhaus y el arte de Egipto, el Oriente, “África y las Américas”. Sternau A. Susan. Art Deco: Flights of Artistic Fancy. London: Tiger Books International, 1997 y Smithmark: New York, 1997.

²³⁷ Cita de Benjamin, A.J Wiert Oeuvres Littéraires Paris,1870.

Market-Envisioning Consumer Society in fin de Siècle France como la “feminización de la decoración interior” donde en las exposiciones, galerías se exhorta a los observadores de almacén, a decorar su propia casa según “sus ideas personales y a su naturaleza” (Tiersten, 150). Entre 1880-90 la casa burguesa había sido el epicentro del consumo artístico y del mercado modernista. Desde 1890 se fue fomentando el interés por la decoración en la clase burguesa de manera intensiva a través de la incorporación de la mujer y de la nueva generación de decoradores y diseñadores que después de la Exposición Universal de 1900 se instalaron en el mercado francés que intensificaban nuevos valores de “educación, inteligencia y expresión del interior” (Tiersten 156). La decoración entonces se postulaba como parte de la vida cotidiana y como una forma genuina de arte moderno básicamente por las alianzas estéticas y artísticas modernistas y porque la decoración se comienza a asociar a valores republicanos como la *sinceridad y la autenticidad* unido al valor nacionalista de exaltar los talentos de los diseñadores y artesanos franceses como los primeros en el mundo (Tiersten 152).

Hôtel du collectionneur establece una dialéctica complementaria entre la *forma normativa del gusto* que define todo aquello que debería tenerse como *signo de distinción y buen gusto* y por el otro lado, introduce una *motivación aspiracional* característica del deseo comercial de su adquisición. Simultáneamente se convierte en el formador/cultivador del “genio artístico” burgués. Este Pabellón sirvió de escenario para el instrumental perceptivo de la clase burguesa pues en dicho escenario se había ido perdiendo, según el estudio de Lisa Tiersen, el límite entre el *public show case* del Hotel y el interior del Hogar. En sí, Emille-Jacque Ruhlmann reúne su mobiliario y agrupa piezas como las esculturas de Joseph Bernard,²³⁸ Antoine Bourdelle,²³⁹ François Pompon²⁴⁰ así como objetos de plata, cerámica, vidrio y

²³⁸ Joseph Bernard (1886-1931) Escultor reconocido por su talla en Piedra. Alumno de las Escuela de Artes de Lyon, ayudante, como Antoine Bourdelle de Rodin. la obra más importante fue el *friso de la Danza* que elaboró para la decoración del *Hôtel du Collectionneur* y que se conserva hoy en la Cámara de Comercio de Paris. Entre las esculturas que pudo haber hecho para el pabellón mencionado pueden estar *Femme et enfant dansant* (1925) que se encuentra en las colecciones del Musée d’Orsay.

²³⁹ Antoine Bourdelle (1861-1929) considerado en Paris como el antecedente de la escultura Monumental por el *Monumento a los Caídos en la Guerra Franco-Prusiana, Hércules Arquero, el Nacimiento de Venus* en el Teatro de Marsella y la serie de relieves para el teatro de los Champs Élysées también tuvo obras de pequeño y mediano formato como los bustos a *Beethoven, y a Rodin* para quien trabajó entre 1893 a 1898. Un año antes de la exposición (1924) había sido galardonado con la *legión de honor* la más conocida e importante de las condecoraciones francesas establecida por Napoleón I por méritos extraordinarios realizados dentro del ámbito civil o militar. Este escultor tuvo relación más directa con América Latina a través de estudios para los monumentos del presidente argentino Alvear y de Simón Bolívar. Sus esculturas se caracterizan por una vocación activa hacia la escultura arcaica griega, con un acento neorromántico que matiza sus actitudes heroicas. En segundo lugar, un concepto melódico de la escultura, basado esencialmente en la observación del lenguaje de las formas como sucesión de ritmos. Y, en tercer lugar, un sentido de lo monumental que desemboca en una «magnificación» de la condición humana. Se presume que en el pabellón estaban esculturas como *La parisina*,

pinturas de artistas como Jean Dupas²⁴¹. En esta *casa de un rico coleccionista* se posicionaron las esculturas en espacios interiores, que, junto a la pintura se connotaron por su relación con el espacio. Eran considerados *elementos decorativos* como fue el caso de la pintura *Les Perruches* de Jean Dupas (1882-1964) muy nombrada por su uso como panel decorado encima de la chimenea (Fig. 5.3.4). Al igual que esta pintura, la decoración de Joseph Bernard (1866-1931) representa mujeres en movimiento donde hay una fuerte referencia a la plástica helénica. Al frente del pabellón *Hôtel du Collectionneur* estuvo instalado un grupo escultórico compuesto de tres mujeres, *las tres gracias* que descansan en una base cuadrada y se propusieron como figuras de centro de la sala y también para los patios interiores (Fig.5.3.3). Así, las piezas no lo eran solo en su sentido estético sino que las piezas representaban una función utilitaria e indispensable para una “mansión” por lo cual, la casa de Emille-Jacque Ruhlmann destacaba principalmente por su función en el marco de un comercio de artes de lujo o bienes decorativos.

Los críticos de la exposición coincidieron que *Hôtel du collectionneur de Ruhlman* fue el acontecimiento más espectacular de la exposición lo que le dio a la escultura intimista, en espacios privados un lugar preponderante. La decoración interior funciona como una preciada *expresión de individualidad estética*, donde se podía escoger -de manera ecléctica- los elementos formulados por las casas comerciales. Para la exposición surgirían tres tendencias en las Artes ornamentales: 1) clásica y elegante, de la compagnie de Art Français, otra 2) de Románticos erotizantes, arabescos y cubismo del salón y 3) los románticos modernizantes que rendirían culto a la estética constructivista (Piuforcat, Herbst Dunand) .

Este eclecticismo se comienza a incorporar a la vida como parte de los valores burgueses, por lo que se indicó debía afinarse el gusto e inclinarse por la educación artística. En este marco

de 1907, y un primer estudio para su obra *Francia*, de 1923 así como los nuevos estudios sobre *Beethoven - Chapiteau aux raisins* 1924-1925 y la variante, *Beethoven à l'Architecture*. Para 1925 estaba terminando *Sappho* que se encuentra en Alemania. Laure Dalon: *Émile-Antoine Bourdelle et l'enseignement de la sculpture*, École des chartes, 2006 Paris, Dissertation.

²⁴⁰ François Pompon (1855-1933) Estudió en la *Ecole des Beaux-Arts en Dijon*, y trabajo como escultor en la *Ecole des Arts Décoratifs de Paris* bajo la dirección de Aimé Millet y Joseph-Michel Caillé. Igual que los dos anteriores, trabajó en el taller de Rodin y otros escultores. Para una bibliografía sobre su obra se recomiendan los estudios publicados por Galerie Brame et Lorenceau, Pompon, *rétrospective*, 1999. Chevillot, C. Colas, L. Pigeot François Pompon, 1994. Pia-Lachapelle, François Pompon *sculpteur bourguignon, sa vie, son œuvre*, 1988.

²⁴¹ Jean Dupas (1882-1964) En las obras que incluye en el pabellón esta su pintura *Les Perruches* (Lovebirds) estudiada como “invención del renacimiento lograda por el Art-Deco” por el Dr. Ross S Kilpatrick en Queen’s University. Igualmente esta obra que fue muy nombrada por su uso como panel decorado encima de la chimenea como aparece en las fotografías e introducción del *Reports on the present position and tendencies of the industrial arts as indicated at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, Paris*, 1925, publicado por Harrow, 1927

se propuso aumentar las lecciones de dibujo y la producción de manuales y la lectura de revistas de decoración (Tiersten, 150-184).

Este mismo año, J. Eugenio Rivera, arquitecto e ingeniero había escrito un artículo en la Revista de Obras Públicas (1925) para comentar “las pautas del arte moderno” después de visitar “la exposición Internacional del Arte decorativo e industrial, de París”. En términos constructivos refería la versatilidad del cemento en tanto permitía construcciones monumentales sin recurrir *al vitrullio* y las *rocaillescas filigranas del estilo pompadour*. En términos de *interiorismo*, afirmará que la tendencia en la decoración debía intensificarse aprovechando la escultura y las cerámicas “pero que estas se articularían al conjunto mobiliario junto a las riquezas ornamentales de pinturas, mármoles, hierros, piedra y bronce pues hoy somos más exigentes y más variados” (Rivera, 460). Las esculturas se requerían clásicas y modernizadas con formas que se nutrían del entorno de coleccionistas de arte primitivo— bien sea de piezas primitivistas tanto de culto como objetos artísticos producidos en dicha forma

Es de notar que la Europa que vio aparecer la obra de Rozo estaba bajo una forma exótica hecha sobre las culturas no-occidentales. Esta fue convertida parte del *Lebenswelten* cultivado en Europa desde el siglo XIX²⁴². Este *dispositivo del exotismo* alcanzó su apogeo en 1926 con la relevancia de *lo primitivo* para el arte y la vanguardia (Rincón, *Exotisch*,347). Para las primeras décadas del siglo XX, el exotismo ya era parte de un entendimiento de la cultura occidental *en decadencia*, lo que significaba que la *autenticidad* (Ursprünglichkeit) y las culturas primitivas aparecieran como contraste “al empobrecimiento de la sensibilidad” (*Gefühlsverarmung*) y la “falta de fantasía” (*Phantasielosigkeit*) que se acusaba sobre la civilización europea. Lo primitivo aparecía como alternativa de renovación y estímulo para la decoración.

Es precisamente en este marco de la *inspiración exótica* y del tropos de *la decadencia* que la crítica de arte en París anunció el trabajo de Rozo como *auténtico e innovador*²⁴³.

²⁴² “Die Entwicklung von “Exotismus” zu einem ästhetischen Grundbegriff findet nicht in der englischen Romantik, sondern unter neuen sozio-kulturellen, politischen und epistemologischen Bedingungen in Frankreich im Laufe des 19 Jh. statt. Poesie und Literatur, Malerie und Musik sind Anfang der 30er Jahre mit einer Modernisierung konfrontiert, in der die Beziehungen von Macht, Eigentum, Rasse, Klasse und Geschlecht deutlicher den je hervortreten” Rincón, Carlos. “Exotisch/Exotismus”. S.356

²⁴³ “Romulo Rozo. Le Salon des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts” y “Aux Salons des Artistes Français et de la Nationale. Romulo Rozo” *L’Amerique Latine* (29 Avril) 1928. “Une Vocation, Histoire de Rómulo Rozo, le maçon-sculpteur. Et la prédiction du maître Bourdelle” *L’Intransigeant. Le Journal de Paris*

Concretamente queremos anunciar las impresiones de tres notas dedicadas a Romulo Rozo en Francia “Le Salon des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts”, “Aux Salons des Artistes Français et de la Nationale” ambos publicados en *L’Amérique Latine* de y “Une Vocation, Histoire de Romulo Rozo, le maçon-sculpteur. Et la prédiction du maître Bourdelle” del *L’Intransigeant. Le Journal de Paris*.

En la primera nota, se describe su obra como *excelsa y bella*, lo primero por *la expresividad* y lo segundo referido a la *vigorosidad*. En ambos descriptores, se concentra la semántica referida a la *fuerza expresiva de lo extraño*. Razón por la cual, en dicho Journal, se anunció que “*se trata del sentimiento de impresión intensa que él trasmite en cada una de las obras que salen de su taller que siempre revelan lo imprevisto*” Romulo Rozo. Le Salon des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts”. En la segunda, se le hace pertenecer al grupo de Artistas jóvenes que causan “más interés” en Francia, por tal razón, sale una fotograia a contraluz del Perfil de Rozo, tomada a sus veintinueve años, por el fotógrafo de Rodin: Pierre Choumof (Rusia/Francia, 1872-1936). El artículo recrea una visita a su taller ubicado en un cuarto minúsculo de un sexto piso de la *rue de la Gaîté*. Un “cuarto de una posada”, en un barrio obrero de la periferia, que en articulo se inisiste como un espacio para contrastar la “modestia” de éste con la “grandeza” de su obra “*Indoue*” que produce “admiración, entusiasmo y devoción”:

“Aquí el «Dios de la Luz», que parte de una muy bella concepción(...)Sobre la mano derecha se observa el sol, sobre la izquierda la luna. *Aquí el artista se supera, ya que ha sabido imprimir a su obra toda la belleza del alma indígena (Indoue). Luego «Divinidad Indígena», en donde uno encuentra toda la nomenclatura de las fases del alma y el corazón colombianos. «La Civilización moderna» es, enteramente, un símbolo de la Guerra: la civilización moderna está abrasada de sensaciones Viejas, y busca nuevas sensaciones en la química...y mi fê es que con éste figurín se puede agorar la guerra “moderna”*. Es necesario decir que éste escultor ha expuesto a las artes decorativas 1925 por el cual recibió medalla de plata...” Aux Salons des Artistes Français et de la Nationale. Rómulo Rozo en *L’Amérique Latine* (29 Avril) 1928.- La traducción es de esta disertación -.

El contraste de la “modestia de su taller” frente a la “grandeza del arte indígena de Rozo”en París, se convierte en el tropos central del artículo titulado “Une Vocation, Histoire de Rómulo Rozo, le maçon-sculpteur. Et la prédiction du maître Bourdelle”. El artículo *L’Intransigeant*, recrea la imagen de París como meca de las artes y, la atracción que esta

ejerce para todos los artistas, incluso para aquellos “modestos” y “pobres” como Rozo. La nota se refiere a artistas que han sido destacados por escultores franceses de renombre, como el escultor que fue el principal alumno de Rodin reconocido en París, Antonie Bourdelle:

“Desde hace 50 años, París brilla como faro para los artistas...Un buen día se vé aparecer un nuevo personaje, a un alumno singular en las terrazas o en las academias tradicionales. Puede que se trate de un pintor, un escultor proveniente de Siberia, de las Indias (des Indes) o del Japón, de las fronteras de Transwaal o de algún rancho *de América del Sur*. Éste Nuevo personaje se jugará su suerte viviendo como pueda, trabajando para ganarse el pan, comprar sus pinturas o arcilla... Se trata de una lucha cuerpo a cuerpo con la muerte. Hace dos meses, Rómulo Rozo casi muere de hambre. él ha vendino al Intransigente y nos ha mostrado fotografías, nos ha invitado a ver su taller en Issy..Hemos visto: Rómulo Rozo es un escultor de grán interes para nosotros. El Maestro Bourdelle ha predicho « Mañana Rómulo Rozo será célèbre. Pero ahora es pobre, es inquieto». Aquí se ve a Romulo Rozo – la foto esculpiendo a la Bachué – ayer todavia un obrero albañil, ahora un escultor dios de la generación heredera, siguiendo la tradición de las Viejas escultoras aztecas! (...) Señor Rozo usted ha hecho bien en vernia a vernos a l’intransigeant. Usted es de aquellos que puede salvar las artes más degeneradas, usted acerca a la arquitectura la escultura que normalmente es reducida al arte de cachivache...” Marcel Sauvace. “Une Vocation, Histoire de Romulo Rozo, le maçon-sculpteur. Et la prédiction du maître Bourdelle” L’Intransigent. Le Journal de Paris (17 Mayo) 1928.

En este contexto se contó con una valoración renovada de lo primitivo pero se intensificó el interés por otros productos como los “álbumes de diseños decorativos” y las “gramáticas de ornamentos modernista” que favorecieron rutas transculturales entre Europa y América Latina. Según investigaciones monográficas sobre algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930),²⁴⁴ es de notar el caso de la peruana Elena Izcue que llevó los diseños y dibujos realizados en París, para la misma época de Rozo (1924-1925) a las escuelas peruanas (1926-8). Con estos estudios se han podido identificar algunos agentes culturales que aparecieron y median la circulación de diseños precolombinos en la concepción del arte decorativo y en la formación del gusto adquisitivo de la burguesía francesa (ver cuadro).

²⁴⁴ Gutierrez-Vinuales, Rodrigo. *La infancia entre la educación y el arte* (1900-1930)

INSTITUCIONES	AGENTES	PRODUCTOS
Museos Etnológicos - Europeos – (Ej. Trocadero –París-)	Dibujantes (algunos latinoamericanos) de las secciones de arqueología / antropología.	Álbumes y catálogos con diseños precolombinos (Fig. 5.3.6)
Museos Arqueológicos o nacionales en Latinoamérica	Directores de Museos Coleccionistas privados <u>Dibujantes y Fotógrafos</u> -Estos últimos contratados por los dos primeros para la reproducción fotográfica o registro en dibujo de las piezas de colección-	Laminas fotográficas de colecciones que serían donadas o vendidas a Museos Europeos – en muy pocos casos estas se usaron como registros de catalogación para las colecciones-
“agentes” vinculados a lo que después se denominó – vanguardia europea -.	Artistas como coleccionistas -como experimentadores de una estética primitivista -como teóricos de arte y de nuevas asociaciones que acercaron a la concepción del artista como niño, primitivo.	Escritos, dibujos, Reinterpretaciones gráficas, poesía.
Escuelas de Educación Básica Primaria	Maestros de escuela primaria	Gramáticas de ornamentación modernista (Fig. 5.3.6)
Escuelas de formación de artes y oficios América Latina	Maestros de escuelas de oficios Artesanos	

El itinerario transcultural que vincula las instituciones mencionadas, los agentes y el tipo de productos descritos en la tabla, se refiere al recorrido que hicieron algunos dibujantes latinoamericanos que fueron vinculados a museos europeos -y otros contratados por museos arqueológicos- para la reproducción gráfica de las piezas de colecciones arqueológicas. Estos, desarrollaron “álbumes con diseños precolombinos” que posteriormente eran convertidos en “gramáticas de ornamentación modernista” o “manuales de dibujo” para el uso aplicado en escuelas de formación de artes y oficios o en escuelas primarias respectivamente (Fig.5.3.6). Previamente a esta aplicación en América latina se usaron como catálogos o fichas en los museos. Muchos de estos también llegaron a ser exhibidos en los museos nacionales en Latinoamérica pues debido al comercio de artes precolombinas en Europa éstos reemplazaban la ausencia de colecciones -o bien porque se habían hecho donaciones o vendido las piezas o bien porque éstas, antes que llegarán a hacer parte de un museo histórico nacional en

Latinoamérica habían sido vendidas por coleccionistas privados a museos europeos o a casas de subasta.²⁴⁵

Las colecciones arqueológicas impulsaron la documentación de motivos decorativos de cerámica y tejidos prehispánicos que se encontraban en museos europeos y americanos. Los álbumes de motivos prehispánicos eran realizados por dibujantes, escultores o pintores vinculados al museo o contratados por algún coleccionista privado que requería documentar su colección (antes de venderla –para el caso de los coleccionistas americanos que colectaban las piezas que ofertaban en este marco de intercambios comerciales). En este sentido, los motivos que estos álbumes o láminas documentaron, suplieron, en muchas ocasiones, la ausencia de piezas en museos latinoamericanos y así como servían de catálogo de piezas, en París para aficionados, científicos o coleccionistas.²⁴⁶

Lo que se desprende de este trabajo de reproducción iconográfica es que estos artefactos culturales que aparecieron en principio como *álbumes* o catálogos de láminas (con dibujos y fotografías) se convirtieron en *gramáticas de ornamentación modernista* (fig. 5.3.6). Estos, llegaron a usarse en la enseñanza de dibujo, en escuelas primarias (las muestras mayoritarias se encontraron en el Perú) y en procesos de orientación industrial en artes decorativas por ejemplo para azulejos o mosaicos en las escuelas de Artes y Oficios. En general, fueron motivos para la educación de artesanos latinoamericanos y en su mayoría para aquellos artistas europeos que estaban vinculados a la estética primitivista o eran coleccionistas o escultores que se interesaban por los diseños ornamentales.

Una pieza como la Bachué (1924) fue concebida o –dirigida por una gramática visual primitivista formulada en 1909: la figura femenina, asociada a un mito de origen y una diosa cósmica. Así mismo, la forma primitivizante que adquiriría el granito de Rozo, era adoptada

²⁴⁵ En la consulta hecha sobre las piezas de registro de la llegada de las piezas precolombinas a los Museos Europeos se pudo identificar que el Museo Etnológico de Berlín, a diferencia del British Museum y el Museo de Trocadero en París conseguía las piezas como producto de exploraciones científicas del personal del Museo o encargos específicos realizados por los mismos directores del Museo mientras que los otros, preferencialmente las conseguían por casas de subasta como las expertas firmas Schloss Brothers, Hesse Newmann and Co. de Hamburgo así como accionistas del American Bank de New York. Dentro de las fichas de ingreso de las piezas se identifican también coleccionistas que le venden directamente a dichos museos, entre ellos firman el diplomático Robert Bunch. Eduard Walhouse Marck, la colección de joyeros Christie, Charles Carey, Herry Chesterton (Reg- 1887 – 1938 AM 7460-7497).

²⁴⁶ Un ejemplo renombrable en este sentido fue el catálogo-biblioteca –junto a otros listados con fotos de piezas precolombinas– publicados en París. Entre ellos: Dubreuil, Lair M. Tixier, George; Portier, André. Succession de M. Le Docteur L. Capitan. Importante Bibliothèque sur les arts Précolombiens. L’Amérique et L’Anthropologie—Paris: Hôtel Drouot. 1928-30.

en un mercado de apreciación burguesa como una forma “avanzada de arte decorativo” donde las colecciones arqueológicas así como el gusto de los cubistas y posteriormente los coleccionistas de arte precolombino ayudaron a alimentar. La Bachué apareció entonces acompañada de otros productos como los *Álbumes con diseños precolombinos* y las *Gramáticas de ornamentación modernista* que se nutrieron de la misma fuente. Estos encontrarían resonancias en las escuelas de artesanos, en las clases de dibujo y como ilustraciones de libros en escuelas de artes y oficios en latitudes distintas, con usos distintos, pero que en definitiva, articularon diálogos transculturales entre Europa y Latinoamérica .

En 1924, un coterráneo de Rozo, colombiano, antioqueño, radicado en París, de nombre Guillermo Moreno Olano compro *la Bachué*. La pieza permanece en posesión de la misma familia Moreno Olano y en 1959 fuera trasladada a Barranquilla, el mismo puerto sobre el Atlántico por el que Rozo salió a Europa. Entre tanto la Bachué fue a Sevilla y se convirtió en la fuente central de agua del pabellón colombiano -como si en este gesto le hiciera Rozo un homenaje al escultor Victorio Macho pues con él aprendió de sus monumentos de agua, aprendió a forjar el hierro, y él fue quien lo llevó a París. Así mismo, fue decisivo para el contrato de Rozo como decorador oficial del Pabellón Colombiano de Sevilla (1928-9) y su siguiente posición como agregado cultural en México (1931) pues fue quien lo conectó con el editor del periódico nacional *El Tiempo*: Eduardo Santos, para su carrera artística.

Capítulo 5

Formaciones no discursivas: escultura.

**Ruta francesa: la concreción visual de un ancestro originario.
Bachué, diosa generatriz de los indios muisca de Rómulo Rozo
(París, 1924-1926)**



Romulo Rozo. Reproducción Fotográfica. Galeria Mundo 2008.



Fig.5.1.1 “Bachué,Diosa generatriz de los indios chibchas”
Rómulo Rozo *Paris*, 1925



Fig. 5.1.2 “El llamador a la puerta”. Bronce 1925.
Rómulo Rozo
Colección Museo Nacional de Colombia.



Fig. 5.1.3 "Exposición de Colombianos en Mexico: Acuña. Abril, Rozo en el palacio de Bellas Artes México" México.D.F: *Novedades*. 21 Julio 1941. Print.



Fig. 5.1.4 “Pensamiento”. Romulo Rozo
Casa Museo Rozo. Yucatán Mérida.



Fig. 5.1.5 „Bochica“ 1927. Bronce. Romulo Rozo



Fig. 5.1.6 “Tequendama” 1927. Bronce Romulo Rozo. Colección particular-



Fig. 5.2.1 Dibujo de la Fuente Cajal.
Fons de Vitae y Fons Mortis. Victorio Macho



Fig. 5.2.2 Proyecto de la Fuente de Concha Espina.
Victorio Macho
La fuente de Concha Espina. Victorio Macho

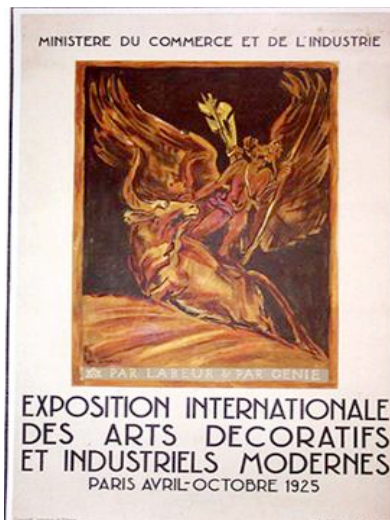


Fig. 5.3.1 Cartel Bourdelle.
Exposition Internationale des Arts decoratifs et Industriels Modernes



Fig. 5.3.2 Cartel Bourdelle. Jean dupas. Palais de la Nouveauté. 1925

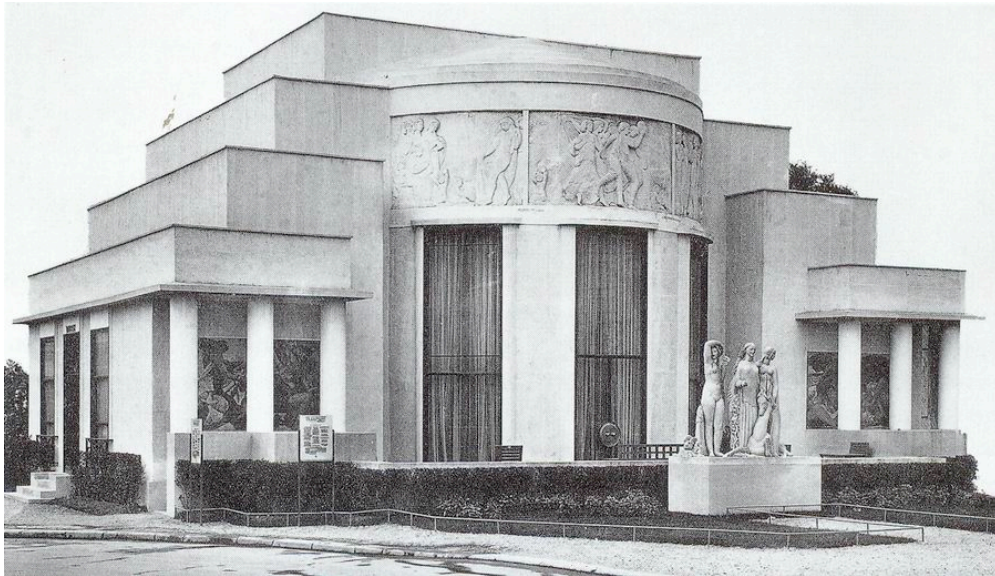


Fig. 5.3.3 *Hôtel du collectionneur* . Emille-Jacque Ruhlmann (1879-1933)



Fig. 5.3.4 *Les Perruches*. Dupas. / Panel para la chimenea

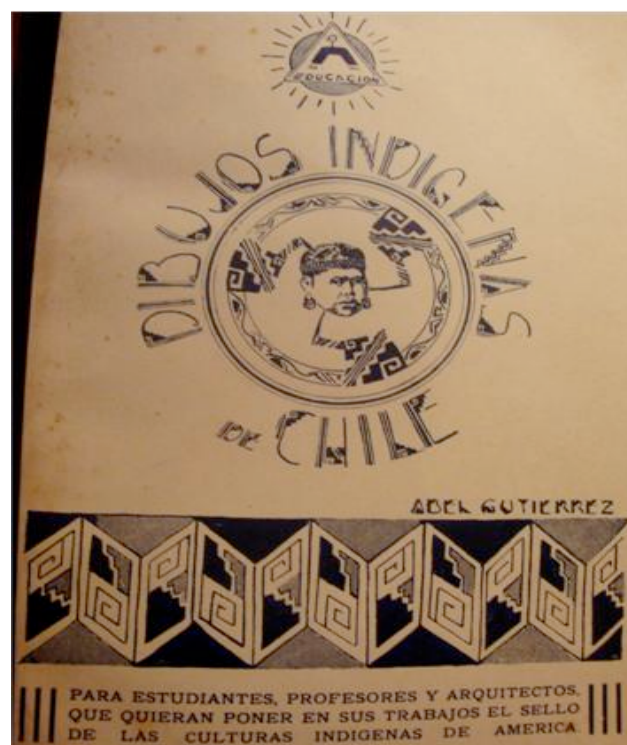


Fig. 5.3.6 Manuales de Ornamentación Modernista.
"Dibujo Ornamental Aplicado". 1920-1930
Cortesía archivo privado. Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Universidad de Granada.



Fig. 5.4.1 BACHUÉ/ Alto de las Piedras.
Guardian statue. Detail head

Reichel- Dolmatoff, Gerardo. *San Agustín. A culture of Colombia*. London: Thames and Hudson, 1972.



Fig. 5.4.2 BACHUÉ/ y Vasija Muisca. Colección Bretón- Paris



Fig. 5.4.3 BACHUÉ/ y Motivos de serpientes.

Serpent – (Draw Estrada).

Milagro 500ac -1500 dc.

Wiley, Gordon R. Peabody Museum. South America. Vol. II. New Jersey: Englewood Cliffs, 1971/73. Pag 304

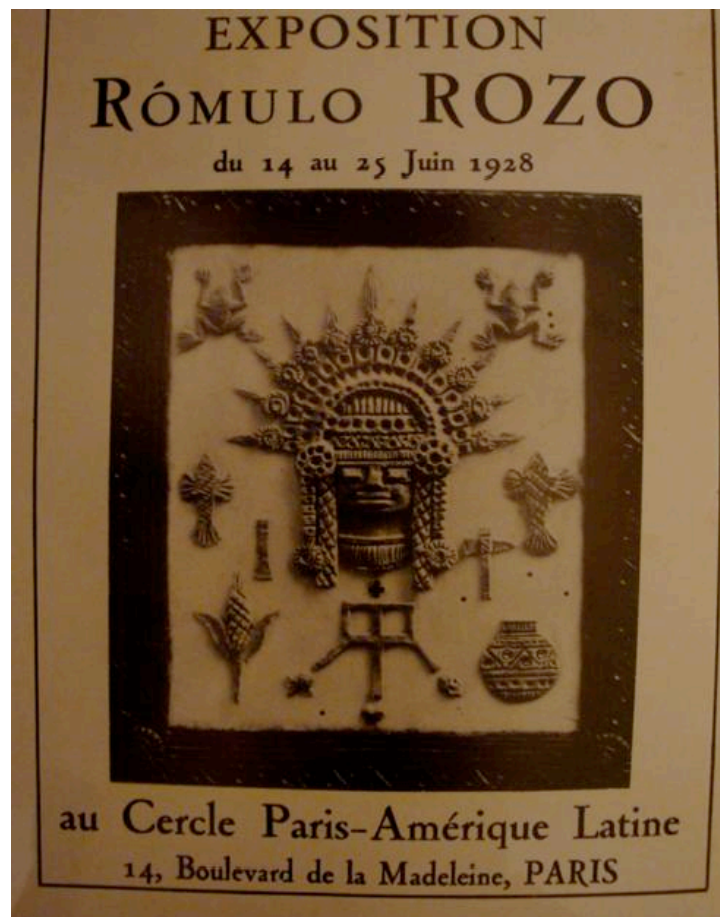


Fig. 5.4.4. Exposition. Boulevard de la Madeleine
Cercle Paris-Amérique Latine 1928

Capítulo 6

Formaciones no discursivas: arquitectura.

Ruta iberoamericana: el *Templo de la Bachué* en la Triada de Pabellones Ancestrales: Perú-México-Colombia de Sevilla (1928-1929)

Introducción

Tal cómo lo sugirió Walter Benjamin en *Das Passagen Werk* casi todas las épocas parecen desarrollar un problema constructivo determinado: el gótico, *las catedrales*, el barroco, *el castillo* y el incipiente siglo XIX, con su tendencia retrospectiva a dejarse impregnar por el pasado, *el museo*. Para el siglo XX las exposiciones internacionales crean una nueva forma constructiva, heredera de las exhibiciones universales de mitad del siglo XIX: *El Pabellón*. Esta forma aparece como forma ecléctica *par excellence*, y está unida al entorno de renovación en la arquitectura a finales del siglo XIX cuando ésta área técnica y de diseño se fue independizando del academicismo heredado de la ilustración. Desde entonces, los cánones clasicistas, -con las propuestas del romanticismo, el desarrollo de la ciencia antropológica, el saber de la restauración unido a la historia del arte-, se fueron abriendo a la recuperación del mundo del Medioevo, hacia estilos como el gótico y el islámico entre otros, también de raigambre regional como el bávaro, el bretón, el vasco y alpino, entre otros (Kuon Arce, 2009; Gutiérrez-Viñuales, 2004-2003-2002; Gutiérrez, 2001-1983).

En América, al finalizar el siglo XIX también se fue produciendo una reacción similar y se fueron incorporando estilos históricos de raigambre europea local -los estilos de los pueblos españoles por ejemplo- junto a “*otros de carácter arqueologista pertenecientes a las culturas más distantes como el repertorio egipcio o el babilónico así como los repertorios de lo americano precolombino como modelo de abastecimiento formal y decorativo, originándose el llamado estilo “neoprehispánico”* (Gutiérrez-Viñuales, 2004; 2003; 2002). El llamado estilo *neo-prehispánico*, se planteó en rigor desde el siglo XIX unido al academicismo francés, y en América se fueron aceptando para el lenguaje formal de las arquitecturas nacionales o nacionalistas. Esta entrada estilística en torno a los modelos prehispánicos para la formulación de la arquitectura nacional encontró en “*las Exposiciones Internacionales su laboratorio de ensayo*”(Gutiérrez-Viñuales, arquitectura neoprehispánica). Los primeros ejemplos que podrían citarse fueron el pabellón del Perú en la Exposición de París (1878), la estatua de Cuauthémoc en el paseo de la reforma en la capital mexicana (1887), y los

pabellones de Ecuador y México en la exposición de París (1889). Para Colombia, aunque no se cuente entre los “países indigenistas” y estos fenómenos no se estudien como en los demás países, vale marcar el primer diseño del pabellón de Colombia de “estilo chibcha-muisca” (1889), concebido por el francés Gastón Lelarge (1861-1934) para la Exposición de París de 1900 (Fig.6.1.1).

Walter Benjamin, en uno de sus pasajes, sugiere comparar las dos formas constructivas del siglo XIX: el Museo con el Pabellón (L.1, a, 2). El sentido de unión y contraste se encuentra en el hecho de que ambas formas constructivas funcionan como “imagen onírica” y “desiderativa” (Benjamin, *Passagen*, 413). En términos de la gramática del tiempo moderno, para el momento que estamos considerando, es notorio el contraste de esta imagen onírica del “Templo de la Bachué” que adoptó el Pabellón Colombiano el certamen Iberoamericano de Sevilla (1929) frente al funcionamiento del Pabellón Alemán modernista de Mies Van de Rohe en Barcelona (1929), que fue la imagen enfocada al futuro de la arquitectura moderna del siglo XX.

La primera parte de este capítulo se enfoca en el patrón constructivo de ambas exposiciones, pues en ambos pabellones mencionados el elemento escultórico central fue la escultura en torno a la figura de una mujer rodeada de agua dentro del pabellón. Con el contrapunto de ambos pabellones buscamos alumbrar dos tiempos y espacios diferentes -pero simultáneos- que dieron forma a dos concepciones del tiempo moderno: el futuro augural – como imagen proyectiva- y el pasado ancestral -como imagen deseable-.

Igualmente interesa suscribir el patrón simbólico del discurso cultural desarrollado durante el certamen sobre lo “Hispanoamericano” que estableció el lema: “Colombia, la flor de España”. En este punto, fueron fundamentales las alianzas comerciales entre Colombia-España en torno al tabaco, y otra invención cultural donde se sugirió “la *música muisca*, como música arcaica española” durante la exhibición colombiana en Sevilla.

Específicamente nos ocuparemos de la construcción del Pabellón Colombiano como parte de la glorieta de pabellones “indigenistas” y la forma constructiva “neo-prehispánica” que adoptó. Esta *forma desiderativa* se hizo para posicionar el antiguo esquema monumentalizador de Humboldt sobre “lo muisca”, de concebir la cultura prehispánica de

Cundinamarca (región muisca) como la *tercera civilización americana*.²⁴⁷ En este capítulo se analizan las proporciones planimétricas del Pabellón Colombiano como forma estructural transmitida principalmente por la dinastía Omayyana en España, y que caracterizó la arquitectura bio-climática Sevillana en la concepción del pabellón realizada por el español José Granados. Esta segunda parte concluye con el análisis en torno a las modificaciones que logró Rómulo Rozo como decorador oficial en la fachada quién, sobre una silueta árabe (“neo-colonial”) planteada por Granados, imaginó el “Templo de Bachué” para ubicar la escultura que había realizado en París (1924). Verticalizó la fachada del pabellón y modificó todos sus elementos ornamentales. Generó una organización compositiva que se estudiará más adelante para aludir a lo prehispánico en el pabellón pero sobretodo para responder a la figura central de este: la Bachué de París 1924.

De esta manera se logró erigir en Sevilla una máscara *neo-prehispánica* para la representación de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, y aunque generalmente se omite, por más de un siglo ha sido una construcción que aún tiene mucha significación para Colombia y su representación como país deudor de un discurso cultural hispanista. De todos los países que participaron, Colombia ha sido el único país expositor que ha mantenido el uso de su pabellón hasta el presente. En él se encuentra actualmente la sede del consulado colombiano en Andalucía²⁴⁸.

²⁴⁷ *Researches Concerning the Institutions and Monuments of the Ancient Inhabitants of America with Descriptions and Views of Some of The Most Striking Scenes in the Cordilleras* (Londres 1814) *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (Paris 1816). En estas dos obras Humboldt destacó los monumentos indígenas de tres regiones americanas : México, Perú, y los *monumentos de los Indios Muisca, antiguos habitantes de la meseta de Bogotá*. Así mismo, resaltó como sitios sagrados y míticos para los muisca : el salto del Tequendama y la Laguna de Guatavita. Para estas consideraciones asumió la “Disertación sobre el calendario de los muisca” sobre el sistema astronómico muisca de José Domingo Duquesne para compararlos con otros sistemas de numeración Mesoamericana, el Perú prehispánico y algunos pueblos asiáticos y, en este sentido, destacó el Calendario como uno de los "monumentos americanos" (Londres 1814 p.35). Por tal motivo las ocho laminas de Humboldt dedicadas a Colombia destacaron esta señalización sobre el territorio Muisca como se demostró en Simposio Alexander von Humboldt und Hispanoamerika- Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft : “Die acht sich auf Kolumbien beziehenden Tafeln in Humboldts *Vues des Cordillères*“ Marta Clemencia Herrera Angel. 08-10.06.2009, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.

²⁴⁸ Esto fue posible gracias a la *Resolución convenida entre la Comisión Delegada de Colombia y el Comité Ejecutivo de la Exposición Iberoamericana* firmada por el Comité ejecutivo municipal en 1928 Numeral No. 10. Este numeral permitía que una vez terminada la exposición, dada la exigencia de suspender el uso del Pabellón al país expositor, le sería permitido formular y contraer nuevas obligaciones entre ambos países. En 2009 se proyectó una nueva consagración “hispanoamericana” formulada ahora como el “Templo de la Hispanidad 1929-2084”, que corresponde al acuerdo -comercial y cultural- para el uso del pabellón por setenta y cinco años más.

Para desarrollar la reconstrucción de las Exposiciones Internacionales (1929) me fundamenté en las siguientes fuentes primarias: planos de emplazamiento y arquitectónicos conseguidos directamente en Sevilla y Barcelona. La reconstrucción del certamen durante la Exposición Iberoamericana lo hice a través de la prensa diaria de Sevilla: *El Noticiero Sevillano* (1893-1933), *El liberal* (1901-1936), *El Correo de Andalucía* (1908-) *La Unión* (1918-1939), así como *el ABC* (1929-). Igualmente, me soporté en el archivo de actas, correspondencia y los “Programas para la concurrencia de público” del fondo de la Comisión Ejecutiva de la Exposición 1910-1929. Las fotografías del certamen pertenecientes a la fototeca municipal de Sevilla. Para el análisis planimétrico del pabellón colombiano se contó con todos los planos arquitectónicos del pabellón enumerados en la bibliografía, y con las fotografías de detalles decorativos del Pabellón Colombiano en prensa (1928-1931). Gracias al archivo personal del historiador del arte Rodrigo Gutiérrez Viñuales de la Universidad de Granada, a quien entrevisté en Málaga (Entrevista 10.07.2009) y en Granada (Entrevista 20.07.2009), pude complementar el archivo fotográfico, porque durante mi estadia de investigación el consulado colombiano me negó fotografiar su interior.

6.1. La Gramática del tiempo moderno en dos exposiciones Internacionales Barcelona-Sevilla 1929

La Exposición Ibero-americana de Sevilla 1908-1929

La propuesta de exhibición en Sevilla se llamó inicialmente *Exposición Hispanoamericana*. Dicha Exposición estaba programada para 1908 como conmemoración de la guerra de independencia en 1808, y preparada con el motivo de “hermanar a los países de habla hispana”, como lo concluyen las actas de la comisión Ejecutiva de la Exposición Iberoamericana de 1929, encontradas en el Fondo de Administración Municipal 1910-1929.

En varias ocasiones, de 1908 hasta la fecha definitiva en 1929, se retrasó la exposición por motivos de presupuesto y por la Primera Guerra Mundial. Finalmente se inauguró el nueve de mayo de 1929 con la presencia del Rey Alfonso XIII, el General primo de Rivera, José Calvo Sotelo y José conde de la Cruz, y se clausuró un año después, el veintiuno de junio de 1930. El periodo del Rey Alfonso XIII, desde 1902 hasta la proclamación de la segunda república española en 1931 se formuló como una *reconquista espiritual del pasado imperial* de España

y sus colonias americanas; y es en ese marco, con la propuesta de una reactivación comercial, que se concibe la Exposición Iberoamericana²⁴⁹-

Dicha Exposición se instaura en el marco de una tendencia de Arquitectura historicista-regionalista²⁵⁰ que se desarrolla fuertemente en Sevilla durante el primer tercio del siglo XX junto a procesos de modernización urbana de baja densidad²⁵¹. En Sevilla se inician los proyectos urbanísticos en 1925, precedidos a su vez por los ensanches urbanos de los años diez y veinte. Ejemplos de estas pequeñas reformas fueron la campaña Martín Villa, Mateos Gago Canovas de Castillo y Fernández, y las obras de la avenida Constitución. Estas ampliaciones, junto con algunos derribos de solo algunos conventos y sus manzanas anexas como el de Santo Tomás, fueron algunos de los sucesos que posibilitaron hacer la explanada delante del Archivo de Indias. El acento modernizador de la ciudad de Sevilla consistía solo estas pequeñas “ampliaciones” acompañadas de algunos actos -de significación simbólica cultural- como la destrucción de las casas-palacios de las plazas del Duque de la Victoria y de la Magdalena. El Lugar de la Exposición se había determinado desde 1911 y se dispusieron los terrenos del sur de la ciudad como el Parque María Luisa, el Huerto de Mariana, las Delicias viejas y el Naranjal de los remedios. Se construye el Puente San Telmo que une las aguas del Rio Guadalquivir con las del nuevo canal de Alfonso XIII para la construcción del Gran Hotel esquinero llamado igualmente Alfonso XIII ²⁵²

Lo que llama la atención para 1929 es la simultaneidad de dos exposiciones internacionales diferentes en España: “Barcelona” y “Sevilla” ambas inauguradas en Mayo de 1929. Con solo once días de diferencia son dos marcadores distintos de representaciones de la modernidad y del posicionamiento de España ante Europa y ante America. Sevilla, capital de Andalucía y puerto de las Américas, conservaba el prestigio de haber sido el centro transatlántico del

²⁴⁹ Un antecedente de la exposición y de los componentes temáticos de la exhibición Agricultura, Industria, Comercio y Cultura en Sevilla fue la exposición Industrial de 1905 para productos mineros, agrícolas y vinícolas también realizada en Andalucía.

²⁵⁰ La tradición de esta tendencia arquitectónica se remonta al siglo XIX con las revalorizaciones de estilos no-clásicos como el Gótico y el Románico y su equivalencia en estilos regionales que se ensayan entre otros, como representaciones de lo nacional en la arquitectura festiva de la primera Exposición Universal de 1851 permitiendo interpretaciones libres de las formas clásicas que acentuaran una tradición local-regional y el uso frecuente de materiales como el ladrillo, la cerámica vidriada, yesería y forjas de hierro.

²⁵¹ Estilo arquitectónico regionalista también característico de los pabellones españoles durante la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929. Su representante principal fue el Arquitecto planificador general de las obras de edificación de la exposición Aníbal González. En el Fondo Documental del Comité Ejecutivo de la exposición Iberoamericana. Archivo Municipal de Sevilla, Sección XVIII. Caja 86 Libro 1 se analizan los Planos y composición de los pabellones de Valencia, Navarra, Cataluña, Extremadura, Granada, Jerez, Canarias, Castilla la Nueva, la Vieja y León. En la Caja 86 correspondiente al libro 2 de actas Córdoba, Huelva, Almería, Málaga y Pabellón Vasco.

²⁵² Archivo Municipal de Sevilla, Sección XVIII. Caja 101-112. Hotel Alfonso XIII.

proyecto civilizador español en sus colonias ultramarinas, pero como ciudad, para el siglo XX mantenía una infraestructura urbana que dificultaba la proyección de una Exposición Internacional pues el trazado de la antigua ciudad mora dificultaba las ampliaciones y la disposición de vías ferroviarias y calles para automóviles. Igualmente, la reparación de sus problemas de alcantarillado y las nuevas disposiciones sanitarias requeridas en la infraestructura se habían consumido el primer presupuesto -de cuarenta millones de pesetas- recibido por subvenciones oficiales para la Exposición²⁵³. No obstante, la Exposición de Sevilla 1929 ha marcado la imagen urbana de Sevilla hasta la actualidad porque significó una importante modernización de la ciudad (González, catálogo, 1929).

Barcelona, en cambio, ya se podía considerar como una ciudad moderna. Desde 1860 fue implementada una cuadrícula abierta e igualitaria con el programa de ensanche urbano de Cerdá. El dédalo de callejas, que caracterizaba el tejido urbano de las ciudades europeas, con trazado medieval, pasó a ser parte de una geometría de calles paralelas y perpendiculares con grandes avenidas que se rompían por una trama diagonal (Montaner, 45). Esto permitía pensar en el futuro motorizado, en la conexión ágil del comercio para abandonar el trazado político de la ciudad y convertirla en la *ciudad moderna*, al ritmo de la economía capitalista. Se trató del plan que implementó el ingeniero Idelfonso Cerdá Suñer (1825-1876), quien amplió las calles entre veinte y cuarenta metros, con espacios propios y separados de la convivencia social²⁵⁴. Dicho plan se desarrolló en Barcelona paralelamente a las disposiciones radiales que realizó el Barón George Eugène Haussmann (1809-1891) por encargo de Napoleón III en París (FIG. 6.1.2). Esta disposición radial implicó hacer cortes transversales – (sobre el sesenta por ciento de París-) para permitir la entrada de las tecnologías de movilidad urbana modernas como ferrocarriles y carros. Así mismo, permitió introducir las lámparas de gas al alumbrado público, generar la conectividad entre bulevares, y hacer los seiscientos kilómetros de acueducto. El proyecto Haussmann se consideró entonces el modelo de las modernizaciones urbanas más decisivas de la capital francesa (1852-1870), por las cuales París fue representada como la ciudad moderna *par excellence*, sobre este modelo se fundamentó Cerdá para proponer el diseño urbano de Barcelona (1853-1897) (Fig. 6.1.3).

²⁵³ Archivos de la Secretaría. Archivo Municipal de Sevilla, Sección XVIII. Caja 35: propaganda en prensa 1925 Caja 71: Reformas del Sector Sur Sevilla. Libro 2: Planos del proyecto de ensanchamiento y alcantarillado. Libro 5 Urbanización, Libro 6. Fuentes y libro 7 Construcciones programadas y aprobadas. Caja 73, Libro 3: correspondiente a las avenidas; Caja 74: emplazamientos y Caja 75: Infraestructura de la exposición.

²⁵⁴ En el Plan Cerdá: La anchura de las calles de veinte, treinta y sesenta metros. Se proyectó el mercado de 900 metros un parque de 1500, tres hospitales, un matadero, un bosque y 31 iglesias, ubicando las industrias cerca de los dos ríos y el soporte completo de la red de servicio de agua, saneamiento y gas. Investigación para la exhibición: Cerdá y Barcelona (Montaner, 44-45) y La primera Metrópolis 1853-1957 en el MUSEU D'HISTORIA DE BARCELONA (MUHBA). (25-02.2010 – 26.02.2010) y

París y Barcelona no solo eran paradigmáticamente modernas para la Europa finisecular gracias a su diseño urbano sino en la configuración de la vigilancia que introdujeron con sus ensanches urbanos durante la segunda mitad del siglo XIX. Una disposición de calles amplias como las que procuraron Cerdá y Haussmann -de veinte a cuarenta metros- impediría la colocación de barricadas y permitiría el desplazamiento rápido de batallones en formación y la artillería. Por otro lado, se dispuso la red de edificios oficiales -entre ellos los cuarteles- de manera estratégica. Junto esto, se separaron las zonas de ocio y trabajo, y el ritmo que se incorporó fue el del funcionalismo moderno con flujo de economía creciente.

Barcelona (1929) se insertaba muy bien al planteamiento de las ciudades europeas modernas, pues como metrópoli española su desarrollo fue siempre independiente y orientado hacia el mediterráneo. Debido a que el sistema de intercambio económico con las colonias ultramarinas que había establecido España desde el siglo XVI había impedido que Cataluña pudiera establecer comercio directo desde el puerto de Barcelona. El “puerto de las Américas” estuvo concentrado en Sevilla. A pesar de esta limitación de robustecimiento económico a través de las colonias, y aunque esta reglamentación comenzó a modificarse a partir del siglo XVIII- con las reformas comerciales de 1720 y el decreto 1738, Barcelona había aprendido a articularse como ciudad independiente de los recursos americanos y asimiló, rápidamente, gracias a su ubicación geográfica privilegiada, los modelos de modernización de otras ciudades del norte de Europa²⁵⁵. Por tales motivos, al entrar el siglo XX, encontramos que su desarrollo fue bastante diferenciado si se compara con la antigua ciudad de contacto transatlántico como Sevilla durante las Exposiciones Internacionales de 1929.

Con ello, se pueden distinguir entonces dos tipos de posicionamientos de España articulados a la exposición de “Barcelona” y “Sevilla” 1929. Por un lado, en la Exposición de Sevilla se recreaba la “España” desde su antigua posición de país colonial que funcionaba como “mediador” entre Europa y América:

Andalucía es la proa del baja de España, pronta a cruzar los mares en busca de América. España fue gran potencia, antes que ninguna de las que figuran como tales, fue la que aportó las riquezas de Europa. El marco incomparable de Sevilla está unido a los primeros viajes de nuestros descubridores, y el momento de esta Exposición que sirve para estrechar los lazos de afecto e interés con los pueblos que de nosotros nacieron, esperamos nuevos días de gloria, grandeza para nuestra querida

²⁵⁵ Los efectos de esa nueva política estuvieron marcados en la isla Española por tres hitos fundamentales: la creación de la Real Compañía de Comercio de Barcelona en 1755, los comienzos del “libre comercio” en 1765, y el Reglamento de Libre Comercio de 1778.(Soler, *Comercio* 137-148).

Patria y sus hermanas de allende los mares ²⁵⁶ (“Imposición del collar de Isabel la Católica al General Primo de Rivera durante la Exposición Iberoamericana de Sevilla”. *Abc* 13 de octubre 1929).

El patrón constructivo de la exhibición sevillana fue una arquitectura sujeta a la re-creación estilística centrada en el pasado, marcadamente regionalista e historicista. En la idea del *Passagen - Werk*, podría tratarse de un máscara historicista en torno al folclor español o al repertorio *ancestral* no europeo (Egipto, Babilonia, y las civilizaciones amerindias) como en el caso de los pabellones indigenistas que se analizan más adelante. Por otro lado, en Barcelona (1929), con una inversión que duplicaba el presupuesto al destinado para “Sevilla” 1929, se formula la cara de “España” como país articulado a un *sistema mundo moderno* esta vez ante Alemania, Bélgica, Dinamarca, Francia y Noruega, contando con la participación de Japón y los Estados Unidos. En este sentido, lo que se buscaba visibilizar era la cara europea, moderna e industrial del “futuro español”. Las orientaciones temáticas de ambas exhibiciones fueron igualmente diferenciadas: La Andaluza se concibió bajo una perspectiva colonial en torno a “la agricultura, el comercio y la cultura”, y la Catalana, de cara al siglo XX, bajo acentos de la vida moderna, “para la Industria, deporte y arte”. Es decir, con el ritmo de la fábrica, el tiempo de ocio recreativo y creativo. Por tal motivo, Barcelona estuvo articulada al desarrollo de las vanguardias artísticas y a las formulaciones más novedosas en arquitectura.

El pabellón alemán de la exposición de Barcelona (1929) y el Pabellón Colombiano de la exposición de Sevilla (1929), comparten la concepción del espacio de recepción articulado a la centralidad de una escultura femenina en base de agua (Fig.6.1.5). Como se puede ver en la galería al final del capítulo, con la escultura femenina en el pabellón de Mies van de Rohe, esta puede proyectarse en diferentes sentidos gracias a una concepción moderna sobre las condiciones proyectivas de la luz en superficies cuadradas y cúbicas (como las cajas de fotografías y las de cine) y una reflexión sobre dispersión óptica en torno a los materiales sobre los que se proyecta la luz (Fig. 6.1.6 Ubicación-reflexión-refracción). El efecto de multiplicación de la figura femenina en el pabellón Colombiano, que tuvo como eje central la escultura Bachué de Rómulo Roza como fuente de agua se resuelve por *re-producción*. El motivo de “la diosa cósmica Bachué” se multiplica haciéndola motivo de todas las zonas del

²⁵⁶ Terminada la lectura, el General Primo de Rivera prestó el siguiente juramento: “Juro vivir y morir en nuestra sagrada religión católica, apostólica y romana; defender el misterio de la Inmaculada concepción de la Virgen María; no emplearme directa ni indirectamente en nada contrario a la acendrada lealtad que debo al Rey Legítimo de las Españas, Don Alfonso XIII, defender los derechos consignados en la constitución de la Monarquía...”.

pabellón en réplicas de cemento convertidas en columnas o motivos ornamentales como se analiza más adelante.

El pabellón Alemán de Ludwig Mies van de Rohe (1886-1969) fue reconstruido nuevamente en Barcelona durante 1982-1986 pues había sido el pabellón más representativo del certamen de 1929 con el cual se proyectó la imagen de la arquitectura moderna. Era un pabellón modernista construido bajo el cariz democrático de la república de Weimar y las técnicas estructurales del clasicismo prusiano. Su forma principal es planimétrica y perpendicular. La “*gran estructura*” acusa el conocido entorno del cubo depurado de ornamentación y edificado en vidrio, aluminio y mármol. Como lo indicó Martín Gropius en su manifiesto 1919: El objetivo de toda actividad artística debía ser el edificio, y así lo hizo este cubo característico de la Bauhaus, junto al diseño del mobiliario. Gropius había augurado que para el tiempo moderno, el mundo del dibujo, la pintura y la escultura, así como el de diseñadores y artistas aplicados, debía volcarse a la construcción.²⁵⁷ En este caso, la construcción del Pabellón consistió igualmente con la idea del manifiesto de “planear una estructura utópica para edificios públicos y templos dirigida al futuro”. Esto era exactamente lo que había logrado proyectar Ludwig Mies van de Rohe (1886-1969), después que la Bauhaus se había instalado desde 1925, y siendo presidente de la *Deutscher Werkbund* para el Pabellón alemán en Barcelona 1929.

El edificio estaba construido sobre un pódium cubierto de *travertino*, que es una roca sedimentada natural²⁵⁸. Como se sabe, esta roca se forma en entornos de agua: cascadas o termas. Las paredes, también fueron revestidas naturalmente con ladrillo recubierto de yeso, mármol verde, y piedra volcánica: ónix. Las paredes estuvieron dispuestas por pentagonales. Fue un pabellón relativamente pequeño, con una superficie útil de 148.6 metros cuadrados emplazado en una plataforma total de 283.5 metros cuadrados²⁵⁹.

Debido a la escogencia de la base del pabellón en *Travertino*, siguiendo la estructura del material que provenía del agua, propuso dos superficies planas con agua en el piso que servían de espejo: una en el pórtico lateral del pabellón y otra en el interior. La concepción de

²⁵⁷ Gropius. *Manifiesto y Programa de la Bauhaus*. Droste, Magdalena. *Bauhaus*, 2006

²⁵⁸ Piedra compuesta de calcita, aragonita y limonita de capas paralelas con pequeñas cavidades, de color amarillo y blanco, translúcida.

²⁵⁹ Mies van der Rohe, Ludwig. *Planta Baja, cortes y superficies*. Escala 1:100. 1929. Parte del legajo planimétrico relativo a la Reconstrucción del pabellón alemán de la exposición Internacional del Barcelona – Arquitectos. Christian Cirici, Fernando Ramos, Ignasi de sola Morales- 1982-2000.

estos *espacios “de agua”* fue rectangular. En ambos casos contó con el conocimiento de la Geometría óptica sobre la ley de la reflexión consistente en el reflejo del mismo ángulo con el que incide el material reflejante²⁶⁰ El agua sin movimiento de estas superficies servía de **espejo** para proyectar la ascensión del cubo, y también para procurar un reflejo lumínico con las paredes en cristal de manera paralela y transversal en el Pabellón. Mies van de Rohe, quién había trabajado con dicha piedra en el taller de escultura con su padre en 1900, dispone para el espacio interior, igualmente, otro tapete de agua. El tamaño de la superficie fue la tercera parte del espacio que utilizó en el piso de agua exterior.

El motivo central de este *tapete de agua* fue la escultura del escultor expresionista alemán Georg Kolbe (1877-1947) (Fig. 6.1.5 “Der Morgen”). Se trata de una figura femenina que hoy se encuentra en Berlín en los jardines “Cecillienärten” titulada “Der Morgen”²⁶¹ Esta figura de piedra estuvo ubicada en el salón central del pabellón, y enmarcó el fondo de la zona habitacional que se remata con un muro de mármol verde. La escultura femenina funcionó de manera central en el lugar para la recepción del público, pues esta podía reflejarse y refractarse en las paredes de cristal y mármol. Con esto se obtenía una *versión multiplicada* de la figura “humana” proyectada en múltiples direcciones del Pabellón, que también podía observarse anticipadamente a través del ventanal de pórtico. La figura se proyecta en varias direcciones gracias a la disposición perpendicular de la zona de recepción y a la reflectividad angular del cristal de la pared con el agua (Fig. 6.1.6).

La concepción del uso del agua también fue diferente en la arquitectura de ambos pabellones. Mientras la del pabellón de Mies van der Rohe se asimila la quietud del agua como plataforma óptica al concebir su facultad proyectiva y su comportamiento espacial como espejo. En el caso de la fuente del pabellón de Rozo se trata de una “mascara historicista” que remite a la simbología del agua asociada, como se sabe, a las religiones amerindias. La diosa

²⁶⁰ Durante el siglo XIX se desarrollaron la mayoría de experimentos en torno al fenómeno óptico. La experimentación contó con ejercicios de reflexión en metales y cristales y se perfiló el estudio de la refracción – cuando la luz atraviesa un material y cambia su dirección. Así mismo, fue decisiva la invención de instrumentos que ayudaron a cuantificar la luz. Los más conocidos fueron los desarrollados con dos telescopios enfrentados para medir la entrada y salida de la luz y medir el ángulo de diferencia y las longitudes de onda del espectro solar. Con estos experimentos se marcaron puntos discretos y fue posible la medición de los ángulos de inclinación de la luz. A principios del siglo XX, estas investigaciones fueron más específicas en torno a los comportamientos de la luz en diferentes materiales entre ellos materiales como la madera, el mármol, entre otros. Para una ampliación del fenómeno óptico en relación con los experimentos y cambios epistemológicos que condujeron a la formulación de la física cuántica se recomienda la tesis doctoral “La transición entre la física clásica a la física cuántica a través de la dispersión óptica” (en curso) Martha Jordi Talltavul. Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte. Berlín.

²⁶¹ Georg Kolbes Skulptur „Der Morgen“ in Berlin-Schöneberg/Germany.

cósmica Bachué, la escultura hecha en París 1925 (cap. 5) estuvo destinada como una fuente de agua, rodeada por cuatro dragones que la rocían de agua, en este caso, era agua en movimiento y no una plataforma óptica. Es decir, una forma simbólica asociada a una arquitectura regionalista como las que caracterizaron el certámen iberoamericano.

Con ambas exposiciones en el territorio español, en 1929, aparecen dos representaciones diferenciadas que a su vez se vinculan a la representación colonial que habían instaurado las Exposiciones Mundiales, al hacer de los países de centro una fórmula de proyección para el progreso de las naciones, y de los países periféricos el lugar de lo “arcaico”, que en la lógica del capital serían las proveedoras de “materias primas” y “recursos útiles”. En concreto, en ambos pabellones se conjuga una concepción entre la imagen del futuro “depurada de ornamentación y centrada en lo técnico” -el Pabellón Alemán-, y aquella que insiste en lecturas simbólicas y reconstructivas. La primera funciona como imagen de la arquitectura moderna, y como marcador constructivo del siglo XX; y la segunda, como *imagen onírica* y *evocativa* de un pasado americano con el que se buscó actualizar el pasado prehispánico a través de un nuevo estilo decorativo historicista: el neo-prehispánico.

Los pabellones americanos formulados en las exposiciones Internacionales sirvieron de laboratorio de ensayo en torno a ¿cómo hacer una arquitectura nacional? El estilo alusivo al pasado ancestral indígena denominado “neo-prehispánico”, fue fundamental en los países latinoamericanos para proyectar la representación de una “arquitectura nacional propia” (Gutiérrez, 1983; 2001; Gutiérrez-Viñuales, 2001; 2003; 2004; 2009; Kuon-Arce, 2009). En Latinoamérica esta pregunta giró en torno a la identificación de las vertientes de “*lo nacional*” que fue un debate central en los congresos panamericanos de arquitectura de Montevideo (1920) hasta el de Río de Janeiro (1930). En ellos se identificaban como problema tres grandes vertientes para hacer arquitecturas propias: 1). Recuperación de lo colonial-ibérico. 2). Recuperación cultura material prehispánica. 3). Lo cosmopolita referido a culturas occidentales.²⁶² (Ramírez-Nieto, 2009; Aguirre Arias, 2004; Valenzuela, 2003).

²⁶²La identificación de las vertientes de “lo nacional” en los congresos panamericanos de arquitectos: Montevideo 1920/1924 y Río de Janeiro 1930 consistió en la definición de la marcación de los términos de referencia de “lo nacional-colonial” y lo “nacional-prehispánico”. En estos congresos se definió “**lo colonial**” en dos perspectivas 1) todo lo construido desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XX, es decir, sólo cuando los españoles estuvieron en suelo americano. O lo Colonial-Ibérico, 2) como todo aquello producido en contexto ibérico reproducido en suelo americano (la primera tendencia, por ejemplo enmarca la arquitectura colonial colombiana, por ejemplo, con formas andaluzas como las casas de teja de barro en dos aguas, y del segundo los “palacetes” y monasterios). “**Lo prehispánico**” a su vez, también se dividió en dos vertientes, 1) como hecho del pasado al cual se podía acceder a través de la reconstrucción de los mitos y con ello imaginar formas y estructuras en términos conceptuales que sirvieran de insumo creativo o 2) una arquitectura ornamentada con los

6.2. “Colombia, la flor de España”, el régimen de lo Hispanoamericano

Durante la exposición se recrea la consagración del *hispanoamericanismo* sobre la que voy a referirme por ser *el discurso cultural* estructurante de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Concretamente abarcaré eventos de articulación de este discurso en el marco de la invención del lema “Colombia, la flor de España” asociado a la comprensión de “lo muisca”.

En el marco de la exhibición, para el día de la raza, se anunció la visita a la carabela “Santa María” de Cristóbal Colón ²⁶³ (*ABC* 13 oct. 1929). Con las siguientes palabras del embajador de Cuba “Vosotros españoles y nosotros americanos debemos saludar con la misma emoción el emblema que llevó al otro continente el soplo de la civilización” (*ABC* 13 de octubre 1929), se abrió la fiesta literaria realizada en el teatro de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. El acto de “*conquista*” se celebró nuevamente en España con la visita al mausoleo de Colón por parte de todos los participantes del certamen. Con ello se re-memoró *la Conquista* como el eje civilizatorio de América.

El discurso del *Hispanoamericanismo* fue un discurso englobante en torno a la forma de escribir y re-escribir también la Independencia americana. Esta no se concibió como “emancipación” sino que se entendió como la “continuación” cultural de España instaurada en América por su descendencia en las Indias: los criollos ilustrados. En este marco se suscribe el discurso de Bolívar como vocero del proyecto civilizador español, para lo cual cito el editorial del *Correo de Andalucía* del trece de octubre de 1929 dedicado a este:

“En este brillante certamen nos referiremos a un texto de Bolívar referente a la constitución de los estados del Nuevo Mundo. *La formula hispanoamericana* es como un nuevo derecho, como una soberanía que ha de cumplir sus fines propios. En él cita el proceso de la soberanía empezando por la familia y la tribu. Se pregunta el orador quien mejor que España y América, unidas por fuertes vínculos espirituales, para la creación del nuevo derecho. Porque la obra de España *fue* esencialmente *espiritual*. Fue el soplo del espíritu que hinchó el velamen de las carabelas, el que animó las hazañas mitológicas de los descubridores. Esa fue la obra de España, que hoy le da derecho a decir: venid hermanos, podéis escribir vuestros lemas de libertad, pero en idioma español. Si queréis que los entiendan vuestros compatriotas. (...) así *la confraternidad hispanoamericana no renace sino que continua y una misma misión espiritual La paz de la fe ha de ser labor del hombre, promesa de Dios, y ha de venir al evidenciarse una concepción mental de la misma que apoye a la*

modelos de figuras precolombinas como se puede ver en la formulación del Pabellón Colombiano de Gastón Le large (1900) para Exposición Universal de Paris (Fig. 6.1.1)

²⁶³ “Ayer hizo su entrada solemnemente, en nuestro puerto la carabela “Santa María”, réplica de la que utilizó Colón en el descubrimiento”. *El Liberal*. Sevilla 9 de mayo de 1929: 6.

voluntad" ("Discurso de cierre de la Celebración del Día de la Raza durante el certamen de la Exposición Iberoamericana de Sevilla" citado en "Brillante celebración de la fiesta de la raza" Madrid, Sevilla: *ABC*. 13 octubre 1929. *El énfasis es de esta tesis*).

Lo que nos interesa especificar concretamente es la referencia a la "*fórmula hispanoamericana*" porque opera como una formación discursiva del certamen, so pena de abandonar lo específico que podría considerarse sobre el rol de este certamen en la re-escritura del discurso de la Independencia:

Para determinar la especificidad discursiva de este discurso vale la pena retomar exactamente la mención a los "*vínculos espirituales*" con los que se busca articular la fórmula "hispanoamericana". En primera instancia, cabe notar que la inauguración del certamen Iberoamericano de Sevilla (1929) se abre de manera acompañada con el Congreso Mariano-Hispanoamericano Americano en honor a la virgen. Por tal motivo, todas las notas comerciales y referentes al curso de la exposición se cruzan con la discursividad de este magno evento²⁶⁴. Así mismo, la consagración de ambos continentes alrededor del dogma religioso de la *Inmaculada Concepción* se articula con los discursos y actos conmemorativos. Con ella se enmarca entonces la concepción del que se nombró como el "verdadero Hispano-americanismo":

"Se propondrá a todos los prelados hispano-americanos que la Inmaculada Concepción, Patrona secular de España y de sus Indias, sea proclamada en uno de los actos más solemnes del Congreso y de la Exposición ¡Reina de la Hispanidad!" (Proclama "El verdadero Hispano-Americanismo" *Correo de Andalucía*. 17 de Abril, 1929).

Esta forma discursiva nos habla de un tipo de dinámica imperial -por no existir un mejor término- diferente a un *commercial Empire*. En el marco de esta distinción, los términos de la estructuración del Nuevo Mundo, y específicamente de la Conquista española, conducen un discurso estructurado a través de la enunciación universalista de la monarquía española de orden religioso. La conjunción de monarquía e Iglesia- que no era otra cosa que "la propia Iglesia de Cristo" (Portillo-Valdés,18).La consagración del "verdadero hispanoamericanismo" como advocación mariana permitió reactualizar el dogma de la primacía de la gracia y de la obra de la Providencia en la vida de los hombres. Es decir, el distintivo católico por excelencia. Como el estudio *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la*

²⁶⁴ "En vísperas de la Exposición Ibero- Americana". Sevilla. *El Liberal*. 7 de mayo de 1929. "Congreso mariano hispano-americano de Sevilla." Sevilla: *Correo de Andalucía*. En 10-13-16-19 abril 1929".

monarquía española de José Portillo Valdés aclara que se trató de una comunidad, cuyo rasgo “nacional” no era la lengua, ni la unión al monarca hispano, sino *la catolicidad*. En esta medida se entiende que el proyecto “imperial” de España no tuvo “otro fin que el de imponer la religión como única razón de la monarquía española” (Portillo-Valdés, 18-22).

En conclusión, la exhibición Ibero-americana, con sus actos conmemorativos, los discursos públicos y las notas diarias del certamen, revivía ese *comunitas católica* o la definición de identidad “nacional” de todas las naciones encontradas en el certamen a base de una “identidad confesional” común. La que fue la herencia del mundo hispano en América como lo pretendió establecer el discurso del “*verdadero Hispanoamericanismo*”:

“El proyecto nacido al calor de la Virgen Santísima, encierra la solución del *verdadero hispanoamericanismo*, problema que venía preocupando desde hacía mucho tiempo a nuestros prohombres de la política y la intelectualidad... Mil veces se ha dicho y repetido por los teorizantes que la clave del hispanoamericano estaba en estrechar los lazos comerciales con las Repúblicas americanas pero en el mundo de los negocios *no hay padres ni hermanos* (...) En cambio, el secreto del hispanoamericanismo para los “ilustrados” estriba en estrechar *los lazos culturales* con nuestros hermanos de América” (...) “El **verdadero hispano-americanismo** tenía que venir de impulsos de un resorte más *espiritual* y más hondo. *Sólo la Religión podía servir de palanca de Arquímedes*. Si los pueblos americanos aceptaron en otro tiempo los beneficios de la cultura hispánica *fue en tanto en cuanto los recibieron engarzados en el tesoro de la Fe*. Ya será algo inquebrantable, la *Hispanidad* en la exposición tendrá un contenido nuevo, a saber: la unión perdurable entre la virgen María”²⁶⁵ (*Proclama “El verdadero Hispano-Americanismo”*. *Correo de Andalucía*. 17 de Abril, 1929) (*El subrayado es mío*).

Así, el concepto de “lo hispanoamericano” se estaba conformando con la fórmula que había sido repetida por más de cien millones de almas en ambos mundos: “*Regina Hispanitatis, Ora pro nobis*” (Portillo Valdés, 2006) y la inauguración de la exposición se hizo de manera acompañada con el congreso mariano. La exposición se inauguró el 10 de mayo de 1929. En la portada del Diario *El Liberal*, del día Viernes 10 de Mayo, al lado de la descripción de las “figuras ilustres del certamen” aparecía el himno de la exposición que debía ser cantado en todos los lugares cuando se solicitaran las invitaciones²⁶⁶:

Coro:

²⁶⁵ Paradas, Eduardo. “El verdadero Hispano-americanismo”. Sevilla. *Correo de Andalucía*. 17 de abril de 1929.

²⁶⁶ Medida establecida por Cruz Conde Secretario General de la Exposición y que había sido el presidente de la cámara de comercio y jefe del Ayuntamiento, el conde de Urbina, de Colombia, de Halcón de Bustillo y Borbola), “Los artífices de la Exposición” el inspirador de la exposición Aníbal González, el Vicente Traver, director técnico de la exposición y al arquitecto Juan Talavera y Heredia autor del palacio de agricultura.

! Salud, americanos,
del mundo juventud!
!Salud pueblos hermanos!
Salud! Salud!

Acudid, hijos de españoles
á fundirnos en un crisol!
De mil cielos y de mil soles
hay que hacer un cielo y un sol!
Evoquemos los magnos hechos
de a vieja madre inmortal,
y sintamos en nuestros pechos
el abrazo de Portugal!

Hoy se truecan las carabelas
en monstruos gigantes
que asustan al sol
y los ecos de sus estelas
son cantos vibrantes
del mundo español

UNA VOZ

Damas que cruzáis el mar,
para venir á realzar
á esta Sevilla de plata:
el pueblo os ha de entonar
su más precioso cantar
y su mejor serenata

La Giralda ha de encender
las estrellas una á una,
porque no dejéis de ver
la que alumbró vuestra cuna.

Salud americanos,
del mundo juventud!
Salud, pueblos hermanos!
Salud! Salud

“Una composición de los hermanos Álvarez Quintero”
Portada del Diario *El Liberal* el Jueves 9 de Mayo de 1929.

El estribillo que nos ocupa en este contexto es el de “Colombia la flor de España”, el lema de la consagración “Hispano-Americana”, con la cuál se definió la relación entre España y Colombia ²⁶⁷ ¿Cómo se configuró? Al parecer, comenzó por cantarse con unas coplas que fueron denominadas “muiscas” como propuesta de “música nacional colombiana” por Emilio

²⁶⁷ “*Colombia la flor de España*” Dicho lema, que parecía un *Tag line* publicitario, apareció mencionado en repetidas ocasiones cuando se anunciaba la participación de Colombia en la prensa sevillana durante todo el año de la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929-1930. La adhesión al solar de España podría interpretarse como una adhesión única y verdadera a la iglesia en lo que definía a una república de católicos: *el Hispaniarum et Indiarum Rex Catholicus*. Portillo-Valdés, . *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispana*.

Murillo Chapull (1880-1942) en la inauguración del certamen²⁶⁸ Con las notas periodísticas encontradas, se reconstruye entonces, a manera de inventario, un concierto-conferencia que buscó emparentar *la música chibcha y la música arcaica española*. Por la otra, que permitiría pensar una razón especial por la cuál se utilizó una *mascara prehispanica* en el Pabellón de Colombia : la industria del tabaco.

-El concierto-conferencia de “música nacional- muisca” realizada por músicos colombianos para la procesión de la Virgen, en el marco de la inauguración de la Exposición de Sevilla

Una comisión de músicos colombianos fue contratada de manera singular para los escenarios festivos encargados de formalizar la inauguración del certamen²⁶⁹ El Periódico *El Liberal* del nueve de Mayo de 1929 enmarcó, de manera central, en la columna destinada a las Noticias de la Exposición Iberoamericana la “Llegada de los músicos colombianos a la procesión Hispano-americana del Congreso Mariano” (*El Liberal* 1929). Los músicos eran tres, conocidos en Bogotá por participar en círculos literarios de finales del siglo XIX como la Gruta Simbólica. Estos habían sido enviados por el Gobierno Colombiano para la procesión en la que serían veneradas públicamente las principales imágenes de la “Santísima Virgen María”, a las cuales se les rendía culto durante el descubrimiento y durante la colonización de América con distintas advocaciones” (*El Liberal*. 10 de Mayo de 1919).

“Colombia”, como la “Flor de España”, sería nombrada en la Exposición de manera diferenciada si se contrasta con otros países americanos gracias a su participación en la procesión de la virgen. Cada imagen, basta para nombrar algunos ejemplos como la Señora del Buen Aire, Señora del Coral, Señora de la Merced, Señora de Guadalupe entre otras que fueron instauradas en América, y que fueron escoltadas por comisiones pequeñas de congresistas, seminaristas de los diferentes países y otras regiones españolas participantes. La Señora del Buen Aire, la cual dió el nombre a Buenos Aires, fue escoltada por seminaristas sevillanos y congresistas argentinos; la del Coral, venerada en San Sebastián, por un grupo Vasco; y así sucesivamente, dichas imágenes marianas iban haciendo la cadena “hispanoamericana” con la que se programó encuadrar el certamen Andaluz. La comisión colombiana en cambio, encabezó la procesión mariana.

²⁶⁸ Murillo, “La música nacional como propaganda de Colombia”. *Tierra Nativa*. 31 Agosto 1929.

²⁶⁹ “En vísperas de la Exposición Ibero- Americana”. *El Liberal*. 7 de mayo de 1929. ” En vísperas de la Exposición Ibero- Americana”. *El Liberal*. 9 de mayo de 1929. “Noticias de la exposición Ibero-Americana. Llegada de músicos colombianos a la procesión hispano-americana del Congreso Mariano” *El Liberal*. 9 de mayo de 1929.

La centralidad de los músicos colombianos en la celebración mariana fue notoria y ésta procesión a la Virgen, junto al congreso mariano, fueron el marco inaugural de la Exposición. Los músicos que se mencionan, encabezados por Emilio Murillo Chapull (1880-1942), habían enviado una carta al comisario de la Exposición (Valderrama Pinto) explicando el sentido de su participación y su agradecimiento, pero la prensa y el comité central de la exposición convirtió dicho contenido en “discurso de Bienvenida” para todos los participantes de la Exposición.²⁷⁰ Finalmente, la carta de los músicos colombianos -convertida en discurso- fue enviada al Diario *El Liberal* para ser publicada el día diez de mayo con el título “En vísperas de la Exposición Ibero- Americana”:

“Crear en la ciudad de Sevilla un centro mantenido por las veintidós naciones de habla española para coleccionar, cultivar y defender *los temas autóctonos de literatura, pintura, música, artes plásticas* y, en general todo lo que condense la manera de sentir de los pueblos de Hispanoamérica, que están íntimamente ligados a la madre España por la tradición, por el idioma y por el afecto, factores incontrovertibles para proseguir adelante en la labor tan noble y generosa que hoy se inicia con la grandiosa Exposición y exclamación a la Virgen, atados por un lazo indisoluble: la fe en el porvenir. Saludamos á tan simpáticos huéspedes y les deseamos grandes éxitos en el cumplimiento de sus nobilísimas aspiraciones” (*Murillo Chapull, “Noticias de la exposición Ibero- Americana. Llegada de músicos colombianos a la procesión hispano-americana del Congreso Mariano” El Liberal. 9 mayo 1929*)

La conversión de la carta de Murillo en un formato público y de publicación: “el discurso de bienvenida de los participantes”, publicado, además en prensa, fue posible porque el discurso que hicieron los colombianos estuvo planteado en los mismos términos de un *vínculo espiritual, una declaración identitaria confesional y devocional católica* como lo buscaba la exposición con el congreso mariano.

Murillo, quién había sido compositor de *Pasillos* en Bogotá, música de la época virreinal, escrita en forma ternaria $\frac{3}{4}$ (y seis sobre ocho), se presentó al certamen como “el recopilador auténtico de la música indígena muisca”²⁷¹. Esto lo afirmó, en la gala del concierto, por haber leído a tres “historiadores españoles” (expresión usada por el músico Murillo) de la época de la conquista: El capitán Bernardo Vargas Machuca, El Padre Simón y el cronista Juan de

²⁷⁰ "Noticias de la exposición Ibero- Americana. Llegada de músicos colombianos para la procesión hispanoamericana del Congreso Mariano" *El Liberal*. 9 de mayo de 1929

²⁷¹ Emilio Murillo, fue fundador de una fábrica de cerveza que ayudó a la campaña de erradicación de la bebida indígena: la chicha. Fue el primero en considerar una bebida sustituta a esta, también a base de maíz, llamada Maizola pero no fue efectiva y prontamente su negocio quebró, incorporándose después a la fábrica de Cerveza de Leo Kopp, el industrial de Bavaria que para 1922 tenía la fábrica que fue considerado como el modelo de la frabrica moderna de Colombia.

Castellanos Las partituras, como documentos que hubieran permitido cotejar qué tipo de estructura utilizó Murillo para inventar la “música muisca”, no fueron encontradas en Sevilla, ni han sido estudiadas por el momento²⁷². Sin embargo, aunque exceden el campo de este análisis lo indico a manera de anecdotario, pues nos interesa por la forma como fue emarcada la “musica muisca” por Murillo y por el crítico musical José Ortiz López, quien escribiría frecuentemente en el *Noticiero Sevillano* (1893-1933). Éste argumentó que “la música Chibcha presentada era de “importación hispana”, dada la semejanza con algunas melodías españolas y su diferencia con la escala musical propia de la música Incásica. De este modo, podemos pensar que se trató de una puesta en escena de una estudiantina acostumbrada a tocar pasillos y valeses.²⁷³

El *conferenciante-interprete* reconoció en la creación “muisca” de Murillo las escalas de la música española con lo que agregó Ortiz que “habiendo desaparecido en España, hoy Colombia nos la devuelve, conservada cuidadosamente y transmitida por la tradición de padres á hijos, después de cinco siglos de culto en el seguro templo del espíritu popular”. Así se consagró el espíritu de “Colombia, la flor de España”, pues se formulaba entonces que la “música chicha”, como flor del certamen que acompañó la virgen, volvía a lucir como “flor” en el jardín español.

Esta formulación le asignó un concepto específico a las producciones culturales de Colombia dentro del marco de la exposición española. La forma del lema *hispanoamericanista* para Colombia estableció una condición de posesión y marca, y desde el inicio, una condición jerárquica que buscaba emparentar estrecha y estéticamente ambas latitudes. El efecto de esta lectura de la “música chibcha como música hispana” sistematizaba la lectura de todo lo que tuvo una pretensión de “autoctonismo” y singularidad cultural colombiana que subordinó lo colombiano a una producción española. De hecho, se documentó el pabellón indigenista de

²⁷² Presumo que este campo de investigación sobre la invención de una “música muisca” la adelanta actualmente Luis Fernando Restrepo de la Universidad de Arkansas quién se ha interesado por las partituras que buscaron sentar un nuevo canon en la música “nacional colombiana” desde el siglo XIX. “Infausto teatro de sombras” *Estudios de literatura colombiana* 2006: 149-167. “La ópera Furatena de Uribe Holguín” *Cuadernos de Literatura* 2005:10-23.

²⁷³ La formación de músicos en Colombia 1880-1920 se desarrolló a través de la educación militar -con prácticas de observación e imitación- y con la conformación de grupos instrumentales como las estudiantinas. La Estudiantina Nacional (conformada desde 1900 por Emilio Murillo, había reemplazado a la “lira Colombiana” dirigida por el maestro musical de Murillo: Pedro Morales. Éste último siguió, como lo afirmaron los mismos debutantes que se identificaron con ella, “el modelo español”, al interesarse por las danzas, pasillos y especialmente por las “rondas” callejeas al pie de las ventanas para el deleite de los enamorados. La estudiantina de Murillo estuvo conformada por Bandolas, clarinete, cornetín y la flauta que ejecutaba Murillo, y también siguió el modelo de la “Lira colombiana” tocando valeses y pasillos. Se recomienda Barriga Monroy. “Informal music Group education in Bogotá 1880-1920”. *El artista*. noviembre 2007: 102-122.

Rozo en el catálogo de la exposición como “pabellón español” de Colombia.²⁷⁴ Curiosamente los motivos “indígenas” de Rozo fueron reproducidos en la prensa española como publicidad para visitar el pabellón de Gorilas de Nueva Guinea:

“Los reyes vieron algunas de las instalaciones que aún no se han completado y contemplaron el soberbio e imponente grupo familiar de los gorilas, y una maqueta que reproduce las viviendas indígenas rodeadas de plantaciones y otros interesantes aspectos de nuestra concurrencia colonial”.(El Liberal. 7 de Mayo 1929 -Ver Fig.6.4.1)

Los periodistas escogieron algunos motivos de Rozo realizados en París para el Pabellón de Sevilla -señalados como “arquitectura chibcha”- pero resaltados como motivos exóticos para promover la visita de los Reyes al pabellón de Nueva Guinea Española, y así también anunciar el desembarco de sesenta y ocho indígenas que fueron exhibidos en dicho pabellón,²⁷⁵ esto es, la ubicación de Romulo Rozo como propaganda colonial²⁷⁶.

La exotización de los motivos de Rozo se mantuvo como elemento discursivo para presentar el pabellón de Colombia que hiciera el mismo Murillo después de tocar las “coplas muisca”²⁷⁷. En la casa de Música del Ateneo, en presencia del ministro de Colombia, los cónsules de México, Alemania, Panamá, Colombia, Suecia, Uruguay, y otros delegados provenientes de las regiones españolas y andaluzas. Así se referió Murillo a Rozo:

²⁷⁴ España. La junta de Andalucía. (Fondo Comité ejecutivo) *Reproducción facsimilar catálogo Exposición Ibero-americana. 1929-1930*. González Chaves, Manuel (Ed.). Madrid: El Presidente de Comisión Permanente. 1929

²⁷⁵ *De la jornada regia en el período inaugural* donde se anunció la visita de los Reyes al pabellón de Nueva Guinea Española *El liberal*, 11 de Mayo de, 1929 se escogió el motivo de Rozo de la cara sol (modelada en París para el Pabellón) como motivo exótico para describir la impresión de los reyes frente a los gorilas e igualmente de manera lateral para el artículo del periódico *El Liberal* titulado “Para la Exposición de Sevilla: Mañana desembarcarán sesenta y ocho indígenas para los servicios del pabellón de la Guinea española”; “Exposición Ibero-Americana: Los indígenas de la Guinea que se exhibirán en la Exposición” y “En el campamento los negritos tienen frío. Un conjunto pintoresco en vísperas de la Exposición Ibero-Americana”. *El Liberal*. 7 de mayo de 1929. Aunque nunca se dejó de anunciar que dicho motivo pertenecía al Pabellón Colombiano, el lugar concedido a Rozo fue un aspecto visual que ayudaba a acompañar la propaganda colonial.

²⁷⁶ Inauguración de la del palacio de agricultura, apertura de la exposición de ganadería y la visita a la exposición de marruecos y la guinea española, *El Liberal* 12 de Mayo de 1929.

²⁷⁷ El programa ejecutado al parecer que se documenta en prensa fue “ejemplos musicales sobre temas indígenas colombianos, y canciones típicas ejecutados en piano acompañados de guitarra, tiple y bandola interpretados por Murillo, y su alumno Alejandro Wills y Cristancho.

“Los chibchas fueron los precursores de esta ornamentación admirable que ha hecho de nuestro pabellón el más original de todos y *cuya creación se debe a un indiecito descendiente rectilíneo de los chibchas, que se encuentra sentado en aquella butaca (señalando a Rozo)* al lado de su esposa y su primer hijo se ha llamado Bochica, tal como el dios de sus tatarabuelos” (Murillo, “La música nacional como propaganda de Colombia”. *Tierra Nativa*. 31 de Agosto de 1929).

Murillo se sentía halagado con la afirmación de que sus “coplas muisca” fueran interpretadas como de “descendencia hispánica”, Ello, porque no se sentía, como se puede deducir por la presentación al albañil picapedrero-escultor Rómulo Rozo como decorador del Pabellón, que estuviera identificado con una tradición cultural indígena muisca. Murillo no se cansó de escribir para los diarios colombianos sobre los recintos de la “aristocracia española” a los que había sido invitado durante el certamen y cuyo único defecto era que estuvieran en una ciudad con “pequeñas y tortuosas callejuelas construidas por los moros”²⁷⁸ qué, como se verá, fue el modelo de proporción árabe que se siguió en la construcción del pabellón colombiano, que él, con tanto empeño, se encargaba de presentar como de “base española”²⁷⁹

²⁷⁸ Murillo, Emilio, “La música nacional como propaganda de Colombia”. *Tierra Nativa*. 31 de agosto de 1929.

²⁷⁹ Valderrama, Pinto. “Colombia en la Exposición en la Exposición Ibero- Americano” *El Liberal*. 10 de mayo de 1929.

- Anecdotario hispanoamericano tragicómico: Iluminancia del “Papel de cigarrillos español Piel Rosa y Tabaco colombiano”

“En el corazón de todos los colombianos se mantiene muy vivo el cariño por España, a que estamos ligados profundamente por el espíritu y por la sangre. Desgraciadamente en lo económico no mantenemos ese intercambio, hoy día tan necesario para el afianzamiento de las relaciones entre los pueblos. España, con su preponderante influencia espiritual encuentra en Colombia terreno muy propicio para la expansión de su comercio y de su industria, y a su vez abre muy grandes las puertas a nuestros productos creará así la corriente que nos ha de vincular en lo material, como nos vinculan ya el cariño, el idioma, las costumbres y nuestras tradiciones” (“Colombia en la Exposición Sevilla” *El Liberal* 9 de Abril 1929 Firma R. Pinto Valderrama).

De manera acompasada a la invención de las “coplas muiscas” recibidas como “hispanicas” parece curioso encontrar que durante el certamen se estableció una alianza comercial entre España y Colombia que podría dar unas pautas para entender la “máscara historicista” que adoptó el Pabellón colombiano, pero que referimos aquí como evento anecdótico de la consagración hispanoamericanista con Colombia. Me refiero entonces a un estilo decorativo de iconografía americana asociada a la industria del tabaco, pero me concentro en la condición material que no facultó la iluminación programada del letrero luminoso a la entrada del Pabellón colombiano:

“Tabacos colombianos y papel español, la combinación ideal de cigarrillos”²⁸⁰

Esta era la línea publicitaria (*Tag line*) concebida para la decoración del muro interior del pabellón, directamente ubicado a la entrada. La disposición del aviso contaba con este portal y una cartografía del mapa colombiano, como se sabe, sin la delimitación del trapecio amazónico que se logró hasta 1932, razón por la cual los límites sur del territorio colombiano se dispusieron como pie textual “Ecuador-Perú-Brasil”. El mapa contó con la señalización de los nombres “Santander”, la principal zona de producción del Tabaco, conectada con “Barranquilla”, el puerto de exportación.²⁸¹ Al centro, se destacó “Bogotá” acompañada además con el dibujo de una iglesia.

²⁸⁰ Hoyo, H. *Decoración del muro interior- letrero luminoso*. Escala 1:20. Parte del legajo planimétrico relativo a la exposición del archivo municipal de Sevilla. Sección XVIII. Caja88. Libro3. Rollo 714.

²⁸¹ También estuvieron señalizadas con nombres “El valle”, con su capital “Cali” conectada con el “Choco” y dirigida a Barranquilla como puerto. En la zona oriente del país se señaló “Villavicencio” como límite del

La evidencia de este aviso luminoso central, dedicado a la *Cía. Colombiana de Tabaco*, permitiría pensar que la elaboración de una máscara indígena americana procedía de esta presentación comercial asociada al tabaco y a los orígenes amerindios de este producto. Podríamos entonces suponer que la “máscara historicista” prehispánica que adoptó el pabellón asumió de manera precisa una semejanza con los diseños de la industria tabacalera norteamericana que se popularizaron durante la década de 1920-1930 con motivos “art-deco” indígenas (Fig. 6.2.1). Esto es especialmente demostrable al percibir la relación entre los motivos escogidos para promocionar el papel español para cigarrillo “piel rosa” (fig. 6.2.1^a) junto la manera como se configuró el aviso luminoso del interior (Fig.6.2.2) y con la distribución de las dos monumentales figuras indígenas del frontispicio exterior del pabellón que realizara Roza (Fig.6.2.3)

Esta lógica visual, más allá de distinciones tipológicas, pudiera establecer las razones económicas que fundamentan la figuración de un estilo “indígena” para Colombia, contando además que éste país, en el contexto mundial, era un productor y exportador de tabaco (rubio y negro) reconocido, y que la fábrica nacional de cigarrillos *Coltabaco* se había fundado en 1919. Las zonas que destaca el mapa eran zonas de climas cálidos no húmedas con diferentes pisos térmicos que iban desde cercanos al nivel del mar con más de treinta grados 30° hasta alturas de mil 1.600 msnm con un promedio de veinte grados 20°. Las zonas de producción del tabaco que administraba el virreinato (1776) eran las de Ambalema, Palmira, Zapatoca y Pore. A partir de 1833 el monopolio republicano las acogió e incrementó la zonas de producción para tabaco rubio (Santander, Tolima, Huila) y tabaco negro en la Costa Atlántica (1870), que usó variedades de cuba. La exportación de tabaco fue en ascenso creciente en el siglo XIX; y para 1850 Colombia exportaba 1.400.000 libras a Europa, 16.000.000 de libras compradas por los holandeses (1857) habiendo sido uno de los principales productos de exportación nacional. ²⁸²(Barrios, C y Martínez, *Informe* 15).

Según lo indica este diseño luminoso, se propuso entonces asociar la industria colombiana con la producción de papel español en la producción de cigarrillos, esto es, hacer una distribución del trabajo que concedía la potestad del producto final a España, como un producto de su jardín: el tabaco colombiano. Presupongo esto debido a la larga cadena de

luminoso. Escala 1:20. Parte del legajo planimétrico relativo a la exposición del archivo municipal de Sevilla

²⁸² Barrios, Camilo y Hector Martinez. Características y estructura de la cadena de tabaco en Colombia. Documento No. 15. Observatorio Agro cadenas Colombia. Ministerio de Agricultura y Desarrollo Rural, Colombia 2002- Actualizado 2004.

fabricación de cigarrillo (desvenada-clasificación-prensa-empacado) para un periodo de añejamiento de aproximadamente de doce a diez y ocho meses, iniciada la picadura en forma separada, y adicionados los saborizantes antes de empacar en el papel, último proceso que se haría en España para un público europeo.

Dado que mi intención es mencionar el desafortunado destino de este “aviso luminoso” y de la que se anunció como una “prometedora” alianza comercial con España durante el certamen, no me detendré en esta veta de exploración con la industria del tabaco que se debería constatar con los estudios de historiografía económica dedicados a la materia. Si se comparan las actas del certamen de pabellón colombiano junto a las de otros países que se encuentran en el fondo de la Exhibición podría destacarse con notoriedad que mientras los otros pabellones conservan un *archivo de contratos, correspondencia efectiva y programas para la concurrencia de público*, desde 1927²⁸³, las sesiones del comité delegado del pabellón colombiano aparecen sólo en 1928 y discuten permanente en torno a la solución de problemas de dotación básica de sus espacios expositivos. El Pabellón colombiano y -el pabellón pequeño para la industria del café colombiano concedido en la vía Reina Victoria- estuvieron enfrentados a la carecía de electricidad y la inundación de agua, respectivamente.

Por la ausencia del fluido eléctrico el letrero luminoso “*Tabacos colombianos (“piel roja”) y el papel español (“piel rosa”) la combinación ideal de cigarrillos*” no podría ser utilizado durante el certamen. El problema de luz lo había previsto el presidente de la delegación Colombiana, Ernesto Restrepo Tirado, ex director del Museo Nacional de Colombia (1910-1920), y ahora cónsul en España, quien encargó un contador a Alemania antes del 31 de diciembre de 1928 (Carta 267 AMS), pero la delegación de la Exposición iberoamericana no se lo había aprobado por no ser legalizado y autorizado por la compañía de electricidad sevillana (268 AMS). Así mismo, “El espacio de una extensión de cien metros de terreno para el pabellón provisional de Colombia para su industria cafetera” (DOC 259 AMS) se enfrentaba a graves infiltraciones de agua (250 AMS). La correspondencia oficial encontrada refleja la solicitud permanente de Restrepo Tirado al comité organizador de la exposición para

²⁸³ Dentro de los programas para la concurrencia de públicos más destacados se encuentra el muy elaborado guión del Pabellón de Perú, país que, para demostrar ser una nación moderna –y debutante en el comercio internacional- destinó tres secciones: 1) la general de información contó con información cartográfica precisa de límites y estadísticas generales de la población, así como indicadores de exportación; 2) la “sección científica e industrial” establecía una ejemplar muestra de la agro diversidad de la costa, la Sierra la montaña y la industria minera y textil, y 3) una sección “histórica y artística”, un complejo repertorio de tradiciones indígenas de la época preincaica e incaica identificado junto a obras literarias escritas sobre el tema, y una colección de trajes típicos indígenas que resaltaban las costumbres y labores de las diferentes épocas históricas del Perú. (Junta de Andalucía- Comité Ejecutivo)

la concesión de permisos para trabajar horas extra nocturnas *en cuanto se debía suplir al pabellón de fluido eléctrico* (269 AMS). Mientras tanto, el pabellón de Brasil, ubicado al frente del Colombiano, contrata directamente con Ibérica de Electricidad S-A (294 AMS), y el Perú asignaba cuotas presupuestales de -representación política adicional-, incluyendo un elevado “pago de personal” al Secretario español de la Exposición con motivo de una “atención al pabellón” que le garantizaría un trato “preferencial” en entre los países expositores.²⁸⁴ Las carpetas de depósitos con valores extras a los convenidos en el presupuesto y los pagos por alcantarillado y por provisión de luz (253 AMS) eran muy problemáticos para la delegación del Pabellón colombiano que carecía de presupuesto para contrarrestar estos problemas de infraestructura.

La decisión de la participación de Colombia como país expositor en la exposición fue tardía y repentina razón por la cual encargan la construcción del Pabellón Colombiano al sevillano José Granados, en cuya proyección nos detendremos en el siguiente apartado. Sin embargo las características visuales del aviso publicitario y las dos esculturas monumentales del frontispicio (como totems) asociadas a las imágenes de indígenas americanos (norteamericanos) para la industria del tabaco, induce la hipótesis sobre la cual es posible atribuir la escogencia de una fachada del mundo “ancestral” indígena para el Pabellón como forma articulada a la visualización de Colombia como país productor de tabaco. Para dar fin a este *anecdotario hispanoamericano tragicómico* del aviso publicitario de la alianza comercial (tabaco colombiano “piel roja” y papel de cigarrillos “piel rosa”), solo basta anunciar que tal aviso sería iluminado pasados los primeros seis meses de la inauguración del pabellón de Colombia en la Exposición.

²⁸⁴ España. La junta de Anadalucía.(Fondo Comité ejecutivo). *Depósitos de valores fuera del presupuesto. Pabellón de la República Perú. 27 de julio de 1927*; España. La junta de Anadalucía.(Fondo Comité ejecutivo). *Depósitos de valores fuera del presupuesto. Pabellón de la República Perú. 30 de Julio 1930.*

6.3. Análisis discursivo y compositivo del Pabellón de Colombia en la Exposición de Sevilla 1929

En la presentación de “música muisca” como “música nacional” que presentó Murillo éste se sintió como un caballero “ilustre”, de la misma manera épica como lo había comunicado el comentarista español José Ortiz López en el “Noticiero Sevillano” (1893-1933); así mismo, se sintió orgulloso de la lectura de *la música muisca como música que debía sus repertorios y escala a España*. Como se demostró, no hubo mucha notoriedad en la pretensión “nominal” de una música nacional de origen “prehispánico”, como tampoco una mención de las capacidades ornamentales americanas de Rozo, pues con el lema “Colombia, la flor de España” solo primaba el interés *por lo propio de la herencia española* que se podía percibir en las representaciones americanas: 1) los cronistas como único testimonio de la historia indígena, 2) la música virreinal como base de “la escala de la música indígena”. En conclusión, con la re-escritura de la independencia realizada en el contexto andaluz, los héroes de la independencia se convertían en “verdaderos hispanoamericanistas” continuadores de la monarquía española y su singular proyecto imperial (Portillo-Valdez, 2006). Por ello, la agrupación de músicos colombianos fue contratada para la procesión de la virgen en el congreso mariano, en el marco de la inauguración de la Exposición de Sevilla 1929.

La notoriedad del Pabellón Colombiano, al ser construido por un español, también obtuvo este realce de seguir la tradición “española” después del realce de la familia real en su visita al “Templo de la Bachué”:

“Los reyes admiraron *la traza española del pabellón colombiano*, recientemente terminado, significando su complacencia por el esfuerzo que Colombia ha realizado felizmente”... En este pabellón, la reina Doña Victoria y las infantas Dona Beatriz y Doña Cristina fueron obsequiadas con preciosos ramos de flores y con lazos de los colores españoles y los colombianos: Colombia la Flor de España²⁸⁵. (El énfasis es mio)

El pabellón de Colombia hacía parte de los pabellones que adoptaron un diseño neoprehispánico: México, Perú, y Colombia es decir, como parte de los *pabellones-museo de culturas ancestrales*. Sin embargo, mientras los pabellones de la “*triada ancestral*” fueron

²⁸⁵ Así se documentó la jornada de los reyes quienes visitaron el pabellón de la República de Colombia acompañados de los infantes, el representante diplomático Jorge Vélez Delgado, el Coronel Santamaría y el cónsul de Colombia Ernesto Restrepo, presidente de la delegación colombiana. Exposición Iberoamericana. De la Jornada Regia en el periodo inaugural. Los reyes visitaron esta mañana los pabellones de Portugal, Brasil, Colombia y Cuba. EL Liberal (Sábado 11 de Mayo de 1929) portada.

concebidos en términos espaciales, formales y decorativos con un diseño que pretendía ser “neo-prehispánico” desde su concepción arquitectónica (Arq. Manuel Amabilis -México y Arq. Manuel Piqueras Cotoli Perú), el caso Colombiano fue muy diferente²⁸⁶. El proyecto arquitectónico se le entregó al arquitecto sevillano José Granados de la Vega, quién había diseñado el pabellón de Guatemala en cuyo conjunto se destacaron sus azulejos inspirados en motivos mayas, y quién había realizado la “fuente de la hispanidad” situada en la plaza de los Conquistadores²⁸⁷.

La escogencia de un arquitecto andaluz se debió a la decisión tardía de Colombia de participar en la Exposición. Según el legajo planimétrico del Pabellón de Perú (583 AMS) realizado por Piqueiras Cotoli, la participación del Perú se había decidido con mucha antelación, y desde Enero de 1926 se contaba con el diseño completo del pabellón y la decoración y ornamentación de cada columna interior. Para el mismo momento se emitió la *Resolución* de la participación peruana en el certamen con los Programas de exhibición al público (598 AMS). En cambio, la resolución de la participación para el caso de Colombia se encuentra establecida solo hasta 1928²⁸⁸.

El diseño de Granados es una fachada simétrica con dos torreones, un acceso central con una propuesta austera y un balcón central con teja (Fig.6.3.4). De esta forma, el que dio la “*máscara historicista*” prehispánica al Pabellón fue Rómulo Rozo, quién como decorador se encarga de transformarlo ornamentalmente para darle un lugar en la triada de pabellones ancestrales. Antes de detenernos en esta “arquitectura ornamental” de Rozo, el escultor que en París concretizó la imagen Bachué como ancestro originario, me detendré en la formulación del Pabellón colombiano concebida por Granados para la rotonda de México que es una silueta “colonial” que podría encontrarse tanto en la vieja España como en Colombia.

²⁸⁶ España. La junta de Anadalucía. (Fondo Comité ejecutivo). *Asignación del Comité República de Perú*. Sevilla: Archivo Municipal de Sevilla.1926./ España. La junta de Anadalucía. (Fondo Comité ejecutivo). *Depósitos de valores fuera del presupuesto. Pabellón de la República Perú. 27.julio 1927* Sevilla: Archivo Municipal de Sevilla. España. La junta de Anadalucía.(Fondo Comité ejecutivo). *Depósitos de valores fuera del presupuesto. Pabellón de la República Perú. 30 de Julio 1930*. Sevilla: Archivo Municipal de Sevilla.

²⁸⁷ España. La junta de Anadalucía. *Sesión celebrada por la comisión permanente del comité el día 10 de febrero de 1928*. Sevilla: Comité ejecutivo municipal. 1928. Print. España. La junta de Anadalucía. *Resolución convenida entre la Comisión Delegada de Colombia y el Comité Ejecutivo de la Exposición Iberoamericana*. Sevilla: Comité ejecutivo municipal. 1929.

²⁸⁸ Como se abordó anteriormente, la delegación del pabellón peruano alcanzó a prever partidas de presupuesto para gastos extras y contrató las la acometida eléctrica también fue contratada anteriormente el 16 de dic 1927 (607 y 608 AMS) por lo que solucionaron los problemas de infraestructura efectivamente.

-Planimetría: Triangulación Pitagórica y No-Aurea (Goldene Schnitt)

La concepción arquitectónica de Granados para el Pabellón de Colombia corresponde a un tipo de proyección vinculada con la herencia cultural árabe que se da en España, específicamente con un orden geométrico regular del triángulo pitagórico: el módulo 3:4:5²⁸⁹(Fig.6.3.1). En la Mezquita de Córdoba en España, 795-961, hoy Catedral, la planta en forma de cruz se ajustó al módulo y a la traza árabe preexistente. El segundo ejemplo que representa una continuidad cultural de varias centurias plasmada en arquitectura, es la „Freitagsmosche“ Isfahan, Irán, obra realizada entre los siglos 9-12 d C. Ésta se organiza en torno a un espacio abierto, un patio con una planta con lados proporcionales 3:4, y una diagonal 5. Finalmente, la Mezquita “Sha-Mosche” en Isfahan, construida en 1612 d c -en el centro del actual Irán-, cuya planta se ordena en torno a un patio que nace del modulo 3:4:5. Esta planimetría, a su vez, genera una arquitectura bioclimática, apropiada a las condiciones locales de extrema sequedad y altas temperaturas. En el caso del pabellón colombiano se cumple este principio, pues *la planta principal* se estructura en torno a un patio, con una fuente de agua central que aporta humedad e inicia los circuitos de viento y refrigeración (Fig.6.3.4.-Fig. 6.3.5).

Los elementos de la arquitectura española colonial, como lo han demostrado varios estudios sobre la arquitectura virreinal y el reconocimiento de las rutas antiguas entre Damasco-Venecia y la península ibérica (828-1797), corresponde a una arquitectura deudora de esta planimetría del triángulo pitagórico, y no precisamente a la de proporción áurea (1-1,6 Goldene Schnitt) que sostiene el paradigma de la proporción arquitectónica europea (Benavides,1941; Carboni,2007, Moffit,2004; van der Schoot,2005).

Siguiendo las pautas de análisis del Torreón de la actual Catedral de Sevilla, “La Giralda”, antigua mezquita de Minarete 1198 d.c, realizado por John Moffit (Fig, 6.3.2), se proyectó el análisis compositivo del pabellón colombiano. Como resultado se obtuvo que los lineamientos compositivos de la fachada del pabellón colombiano también se ordenan sobre el módulo 3: 4: 5, en diversas escalas. Ello corresponde a un sistema concatenado, en el cual el módulo 3: 4: 5 genera micro y macro módulos proporcionales en los cuales se enmarcan los diversos elementos compositivos de la elevación (Fig.6.3.4). Igualmente, el esquema compositivo de la planta del Pabellón contiene *el módulo* en diversas escalas, lo que puede

²⁸⁹ La concesión del módulo 3:4:5 es una atribución a Pitágoras, pues como se ha demostrado con la existencia del Zhou bi, que se encuentra en el British Museum, éste se demuestra que el módulo era conocido por los chinos un siglo antes.

generarse a partir de cada uno de los lados y la hipotenusa del triángulo de proporciones 3: 4: 5 (Fig. 6.3.5). Sin extendernos en detalles, podemos apuntar que dicha influencia fue transmitida a España durante los siglos de dominación islámica en la península ibérica por la dinastía de Omayyana, los cuales se han podido aducir por una economía mercantil y actividad fiscal/penal basada en la existencia de moneda²⁹⁰ (Peña-Martín 149; Manzano-Moreno 163), y por los peregrinos de Damasco que alcanzaron Venecia y la Península Ibérica (Carboni 34), cuya filosofía, matemática y geometría se plasmaron generalmente en la arquitectura con dos plantas como la proyectada por Granados para el Pabellón colombiano.

Como principio constructivo, la proporción áurea con la que se ha señalado el principio ordenador de la arquitectura occidental, representa dificultades por ser un número irracional: raíz de 0.5, además de generar desperdicios en el aprovechamiento del espacio (Peters, Entrevista). En este sentido, el patrón de medidas y proporciones 1,16 dificulta el desarrollo de diseños precisos que sí pueden desarrollarse con mejor aplicación utilizando la proporción 1: 33 del triángulo, como lo señalaron, el diseño de la forma estandarizada del DIN A4 de la Deutsche Industrie Normung creada como *Weltformat* en 1912 y la inconformidad que profesores de arquitectura desde 1885 como Sonnenburg y Fechner habían sentido con inoperante el modelo áureo (Pfeiffer 55). La proporción aurea funcionó entonces más como una “figura romántica del pensamiento” (romantische Denkfigur) que como sistema de proporciones ajustado debido a que esta figura generaba un lazo de unificación entre las diferentes disciplinas, y fue promovido preferencialmente por el romanticismo alemán, dado que se acercó a un elemento de conexión sobrenatural entre naturaleza, psicología y arte (van de Schoot, 331).

En el otro sentido, la proporción pitagórica establece la relación entre la estética islámica y el arte cristiano español. Esta relación, representa solo una contradicción aparente (como lo demostró la exposición *Museum Ohne Grenzen* en su recopilación del arte mudéjar) pues es el patrón de las iglesias barrocas latinoamericanas. Los patrones de composición que organizan la arquitectura en la época colonial traspasan de hecho el módulo 3:4:5. contenido en diversos libros de arquitectura, y en forma empírica en las obras de alarifes, misioneros y artesanos (que desde el sur de España emigran a las Américas) que se instalan en la arquitectura

²⁹⁰ Peña-Martín, Salvador y Miguel Vega Martín "La amonedación canónica del emirato omeya Andalusí antes de «Abd Al-Rahman II», según el hallazgo de Dirhams de Villaviciosa" *Cordoba:AM*, 2007 149-202 ; Manzano Moreno, Eduardo. *Conquistadores emires y califas: los Omeyas y la formación del al-andalus*. Barcelona: Critica, 2006.

colonial, como puede leerse en la catedral del Cuzco (Fig. 6.3.7), que es parte de las rutas del legado andalusí, como en la Iglesia de Córdoba Argentina (Fig. 6.3.6).

6.4.1 Arquitectura de Rómulo Rozo, la máscara prehispánica de Colombia: El Templo de Bachué (1929)

Como se enunció anteriormente los motivos de Rozo para el pabellón aparecen designados como “arquitectura chibcha” en la prensa Sevilla, pero incorporados como promoción “exótica” para la visita de la exposición de Marruecos y la Guinea española ²⁹¹ (Fig.6.4.1). Me refiero a los motivos ornamentales con los que Rozo modificó la fachada principal formulada por el arquitecto Granados ²⁹² pues cuando ésta fachada aparece fotografiada para su reseña en prensa y catálogos, el pabellón se nombra como “Pabellón Español” por haber sido construido por el Sevillano Granados.

La coreografía editorial en la prensa de la ciudad parecería demostrarnos que los diseños ornamentales de Rozo eran figuras incodificables, atractivas por su sugestiva apariencia y por lo tanto conmutables. Su publicación invitó a visitar el pabellón colombiano, pero en un marco de propaganda colonial, pues se destacó su excéntrico exotismo. Un ejemplo de ello resultó una forma ornamental en cemento que fue una máscara precolombina emplumada -que había realizado Rozo siguiendo los patrones de cara de la escultura Bachué (ver cap. V. Escultura)- pero a la que adiciona cuernos (Fig. 6.4.1)

Esta figura cornuda representa una reliquia del antiguo culto a la luna asociado a Isis, pero en un contexto cristiano de interpretación, estos cuernos se convierten en un atributo del demonio (Battistini, 125,2003). En definitiva tenemos una figura tipo que nos emparenta el cuerpo de serpiente de la Bachué con Eva, como aparece en la miniatura “Der Südenfall”, Horae Beatae Mariae Virginis (Fig. 6.4.2.), y al mismo tiempo (simultáneamente), los cuernos, la vinculan con el culto a la luna de las religiones ancestrales y la tentación cristiana²⁹³. El hecho que la prensa española le conceda una condición de rareza y prefiera ubicar la figura en el contexto más amplio para la promoción del pabellón colonial de la

²⁹¹ Figura 6.4.1. Motivo decorativo de Rozo incorporado en el artículo "Los indígenas de la Guinea que se exhibirán en la Exposición." *El Liberal*. 7 de mayo de 1929.

²⁹² Como puede observarse en el pie de texto que acompaña el motivo ornamental que cito como ejemplo (Fig.6.4.1) se anunció a Rozo como el arquitecto del Pabellón de Colombia: “detalle de arquitectura Chibcha creada por el arquitecto de este país Don Romulo Rosso” mientras que en el catálogo oficial de la exhibición no se le nombra ni siquiera como Decorador, y en la prensa española se destaca permanentemente que es un Pabellón realizado por “el español Granados”.

²⁹³ Figura. 6.4.2. Der Südenfall, Miniatur aus Horae Beatae Mariae Virginis, 15 Jh., Neapel, Biblioteca Nazionale.

Guinea española remite a un tipo de analogía donde la relación semántica no está determinada, ni se suscribe a la *episteme de la similitud* sino a una taxonómica de atribución²⁹⁴. Esta figura nos permite señalar procesos que están inscritos en registro de la atribución, pertenecen al ejercicio de la imaginación, y están más allá de las distinciones tipológicas, por lo que se puede señalar una alegoría. Se nos presentan como un “rasgo anamórfico” de visión, que, como el lente fotográfico, cuando se vuelve *cóncavo*, amplía el campo de visión, al mismo tiempo que lo deforma. En este caso, lo precolombino, lo exótico y lo primitivo presenta “el escenario asociado a las representaciones del Otro/otro y de los Dioses” (Rincón, Mapas 166-180) y la concepción del Pabellón como *Templo de Bachué*, permitiría acercarnos a un tipo de *Vanitas*:

“Las Vanitas, igualan el mundo de las apariencias y el de la ilusión pintada volatilizándolo *lo real*, en un sector de las vanitas *resulta reproductible una iconografía sacra con ramificaciones de inquietante sensualidad*, como las magdalenas, emparentadas con las Venus. Bellas excluidas de gracia (...) las magdalenas imploran por lo tanto no una remisión de sus culpas sino claman por una sublimación” (Rincón, Mapas 169).

La forma como fue concebido el Pabellón Colombiano por parte de su director artístico: Rómulo Rozo, fue la de un “Templo de Bachué” y los elementos centrales que escogió para concebirlo corresponden a una operación que *volatiliza lo real*, pues reforma la construcción del Arquitecto Sevillano -y en este sentido se comporta Rozo como arquitecto que sueña- Este juega con una formulación iconográfica *sacra correspondiente a una figura especial*, que fue objeto de culto de los expresionistas y nos permitirá leer el pabellón de manera alegórica al mismo tiempo que fijarlo como “imagen onírica” para inventar un pasado ancestral.

El significado de la arquitectura, en este sentido, está doblemente condicionada; por un lado, ligada a los elementos compositivos y la elección de parámetros estéticos; y la otra ligada a lo histórico cultural de los discursos que la envuelven. Como lo demostró la tesis doctoral *Nationalismus und Architektur in Lateinamerika 1920-1950* (TU Hamburg 2009) los elementos y los detalles del lenguaje arquitectónico, de la primera dimensión, se componen y articulan de acuerdo con un orden “académico profesional”; por tal motivo, se involucra la experiencia social e intelectual y profesional que determinaron en el *arquitecto/decorador* la

²⁹⁴ Se trata de una conceptualización que ubica el Barroco como régimen de la visión moderna en el espacio de transición, especialmente en la distinción que hace Foucault sobre la *episteme de la similitud* (S XVI) - conventia, aemulatio, analogia- y la *Epistème Taxonómica* (S XVII) que rompe con la semejanza y permite señalar procesos que están inscritos en registro de la atribución, pertenecen al ejercicio de la imaginación y más allá de las distinciones tipológicas son un rasgo anamórfico (Crf. Foucault, Rincón, Mapas y pliegues).

adopción de compromisos particulares, y otorgaron un sentido compositivo y una finalidad creativa. La segunda dimensión da cuenta del transcurso del tiempo, la aparición, recepción, presentación y difusión de los discursos político-culturales influyentes (Ramírez 1-150).

Frente a esta primera dimensión denominada *intra-arquitectónica* podemos afirmar que Rómulo Rozo se enfrentó al encargo del pabellón colombiano en Sevilla con la experiencia adquirida desde 1917 como auxiliar de albañearía, y para 1928 ya contaba con un repertorio de imágenes y destrezas que le permitían encargarse de la dirección artística del pabellón. En el trabajo de la Estación de la Sabana de Bogotá (1917) aprendió a desbastar bloques, bocetar molduras, y perfilar cornisas y capiteles. Antes de viajar a Europa obtuvo experiencia como decorador en Barranquilla con el encargo del Teatro Municipal (1923), y fue “asistente del escultor y arquitecto francés Geric Benjamin en el Instituto técnico de Bogotá” (Peralta 32). Después le fueron encargadas algunas pinturas murales en el Palacio de Artes Decorativo de París ²⁹⁵ (1927); y realizó la escultura Bachué en la *Exposition Internationales des Arts Décoratives et Industriels Modernes* (1925). Así mismo, de esta pieza había continuado sus re-composiciones para *Le Salon des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts/Exposition* y el *Cercle Paris-Amérique Latine* (1927-1928), pues la *Bachué* se convirtió en el motivo recurrente de sus trabajos y exposiciones en París (Fig. 6.4.3 y Fig. 6.4.3a).

Para el momento en que comienza su residencia en Sevilla (1928), había realizado en París (1924-1928) una reproducción de la cara de la Bachué en diferentes formatos, y la había convertido en “prototipo”, es decir, la había transformado en una moldura central de la iconografía ornamental con la que proyectó todos los cambios de diseño al pabellón formulado por Granados (Fig.6.4.4.-6.4.6). La figura central del pabellón seguía siendo la escultura realizada tres años antes en París, la cual dispuso como fuente de agua en el patio central del pabellón, acomodándose al diseño de arquitectura “bio-climática” previsto por el arquitecto Sevillano.

Imaginar un Templo de Bachué implicó concretar un efecto de “proliferación”, y en cierto sentido “multiplicación” y “acumulación” de la figura de la Bachué (Fig.6.4.4 y Fig. 6.4.6). Esta debía aparecer por todas partes como figura central sobre la base original de la arquitectura de Granados, cuya estructura con dos torreones puede observarse en iglesias barrocas americanas, para un ejemplo, la Iglesia de Santa Catalina en Córdoba Argentina

²⁹⁵ Desafortunadamente la obra mural en el Palacio de Artes Decorativas no ha podido reconstruirse o incluso verificarse concretamente las características de éste encargo hasta el momento en el archivo correspondiente en París.

(Siglo XVIII) (Fig. 6.4.7). Para este efecto de superposición, multiplicación “barroca” conformó una serie de tres tipos de molduras -provenientes del rostro y el cuerpo de la Bachué- para la construcción de capiteles, columnas, relieves y esculturas, tanto para los dos torreones como para todos los muros de la fachada principal y lateral así como para las monumentales custodias del frontispicio. Con todos estos elementos transformó la significación de la silueta “neo-colonial” del pabellón inicial (Fig.6.4.4 y Fig. 6.4.6).

El efecto de cubrir con elementos ornamentales, provenientes de su Bachué imaginada, toda la silueta “colonial” pensada por Granados fue un acto simbólico que invertía el fenómeno de reducción cultural. Es decir, como ha operado en la arquitectura y la organización de pueblos indígenas el trazado del discurso colonial (Cummins-Rappaport, 2009) pues para el caso, de la propuesta del Templo de Bachué, en cambio, la imagen de la Bachué se “multiplica”, “diversifica” sobre la trazada española (el pabellón de Granados).

Por otro lado, la forma de cubrir el pabellón con la “máscara neo-prehispánica” otra la máscara “neo-colonial” de Granados, convirtió el pabellón susceptible de emparentarse con otros de estilo *neo-prehispánico* como el de México y el de Perú. Así, operó su anamorfismo. De esta forma es como se resuelve la tensión, “como se despliega (le pli) y se hacen inseparables las partes heterogéneas que lo conforman” (Rincón, *Mapas* 171). Los pabellones de México y Perú, correspondieron a una concepción “estructural” y “figural” relativa a estudios arquitectónicos y antropológicos de las sociedades prehispánicas existentes en su territorio - Fue el caso de Manuel Amabilis con la recreación neo-Maya, o elementos de construcciones toltecas, usando las imágenes de tigres de Chichén Itzá²⁹⁶ (Braojos, 86-123), y del arquitecto del Perú, Piqueiras Cotoli, con la producción de formas complejas que evocaron un estilo ecléctico que recordaba y -al mismo tiempo promocionaba- la ciudad perdida de los incas. A diferencia de estos, el pabellón colombiano fue concebido como una iglesia barroca latinoamericana y Rozo no tuvo más remedio que hacer, como en la forma de film expresionista, el montaje de un escenario paralelo, de ensueño, para figurar una “forma neo-prehispánica”. El resultado: hacer la *máscara historicista de lo muisca*, inventar una visualidad “muisca” multiplicando a la Bachué de París. Cada forma la inventó y ensayó en diferentes materiales, en la forja en hierro o en cemento y granito, y la multiplicó para diseminarla con elementos decorativos recurrentes, las figuras las inventó con frutos de maíz

²⁹⁶ Braojos, Alfonso y Amparo Graciani. El Pabellón de México en la Sevilla de 1929. 48-50; La arquitectura precolombina en México. Universidad Nacional de México. No.9 (1987).

y girasoles. Los arcos de punto del frontispicio son una serie de estos, y los remates de los balaustres fueron granadas.

Los elementos que condicionaron la *dimensión intra-arquitectónica* del “Templo de la Bachué” se refieren a un amplio y sensible repertorio visual que había adquirido Rozo en sus rutas (Madrid-París-Munich-Praga)²⁹⁷. El *thesaurus* visual de Rozo fue mayor al de su experiencia profesional y educativa. Éste estaba conformado por una mezcla de formas que incluían las fuentes de agua estudiadas en Madrid, la estatuaria de Kasafriстан y otras figuras concebidas en el contexto primitivista de París (1924-28), e igualmente, fue un *thesaurus* nutrido por ser un observador detallista de pintura.

Si entendemos que la forma arquitectónica cuenta con un interés de asegurar una permanencia prolongada de la obra y darle a la obra un carácter atemporal como corresponde a la dimensión intra-arquitectónica, inquieta encontrar en la Pinacoteca de Munich una sorprendente figura con la que Rómulo Rozo pudo generar un sentido compositivo y definir los elementos simbólicos y alegóricos de su “Templo de la Bachué”. Algunas de las biografías del autor provenientes de la historiografía de arte no contemplan la ruta Munich de Rozo, pues se concentran respectivamente en los centros urbanos de Madrid y París para realizar una atribución técnica y profesional a su obra. Sin embargo, había contraído matrimonio con Ana Krauss y su familia política de acogida vivía en la región de Bohemia, hoy perteneciente a República Checa pero para el periodo, ubicada en la región sur de Alemania que era colindante con la capital de Baviera. La existencia de cartas personales y encargos realizados por un monasterio de la región (un relieve de la sagrada familia), incluso las firmas datadas al respaldo de la conocida foto con la que se conoció Rozo esculpiendo la Bachué (ver capítulo V) pertenecen a estas rutas que realizaba de manera intermitente entre 1927-1930. Ana Krauss, la había conocido en el Museo del Louvre de París, pues ambos levantaban diariamente dibujos y se entrenaban en la “sección egipcia” al frente de los sarcófagos, como lo relatan la mayoría de artículos y entrevistas que le hicieron sus biografos. Es importante notar que para ambos, Rozo y su esposa Krauss, la práctica de visitar museos era una práctica de observación que correspondía a su formación y vinculación con las artes decorativas, pues

²⁹⁷ La dimensión intra-arquitectónica, en el caso de Rozo está sujeta a una experiencia visual más que a una calificación condonable a su educación y formación profesional o más aun, a un detallado conocimiento formal de lo “arqueológico” o “etnológico” muisca, que aunque conociera algunas piezas pre-colombianas no fueron su principal motivo, porque incluso sus serpientes adoptan la forma de las serpientes de cascabel Mexicanas para lo que vale contrastar las dos serpientes formuladas por Rozo, que fueron premiadas en París- con las mexicas existentes en el Museo de Antropología de México.

ella, como pintora, sería la vitralista de las terrazas del Pabellón, y aquella que promovía algunas de las visitas a la pinacoteca de Munich.

Una de las figuras de su tesaurus que pareciera central en la concepción de un patrón ideativo del pabellón como “Templo de Bachué” pareciera estar en una alegoría de Hans Baldung Grieg (-1484 -1545), una pintura que desde entonces hasta ahora, se encuentra en la pinacoteca de Munich junto a la obra de quien fuera el maestro de Baldung: *Albrecht Dürer* (1471-1528).²⁹⁸ La alegoría a la que me quiero referir es una especial figura que posee los elementos centrales de la ideación del Pabellón: la serpiente, una figura central femenina, y los venados. La alegoría tiene especial interés a principios del siglo XX por parte de los artistas dado que fue Baldung una figura de culto para los expresionistas alemanes. Baldung, con sus imágenes devocionales y alegorías -cargadas de sensualidad y erotismo- fue el que ubicó, como predecesor en Alemania, a la mujer como Eva, como diosa de la antigüedad, como una bruja, y como seductora. En general, le otorgó todas las encarnaciones de la vida próspera, y la ubicó en contraste al *Memento mori* en forma de esqueletos y del final de la vida²⁹⁹. Me refiero entonces a una *alegoría* (1529), que personifica la inteligencia, la perspicacia, y la paciencia. Esta *alegoría* pertenece al marco de las cuatro virtudes cardinales: la valentía, la sabiduría, la justicia y la moderación (Tapferkeit, Klugheit, Gerechtigkeit, und Mäßigung) y de las tres virtudes teleológicas : Fe, Esperanza y Amor (Glaube, Hoffnung, Liebe) (Battistini, 294-300). La Venus esta acompañada por tres elementos iconográficos centrales: a) un espejo en donde se ve una calavera, como en todas *las Vanitas* representante de la transitoriedad de los placeres terrenales; b) dos ciervos detrás de ella, “animales tímidos y rebeldes que están asociados al temperamento melancólico” y a la tierra (Batissi 294-300); c) la serpiente a sus pies, que como símbolo representa vencimiento de la tentación.

El pabellón de Rozo estuvo concebido con estos tres elementos compositivos, también de frente a fondo: 1) las serpientes en el frontispicio, 2) la Venus-desnuda (la Bachué) como figura central y 3) dos venados que fueron los remates para la escalera del fondo que permitía el acceso a la planta noble (la segunda planta). Como si estuviéramos al frente de la pintura de Baldung y lo viéramos en una proyección planimétrica, al frente de nosotros, hay una respuesta secuencial a esta figura: las serpientes enrolladas están a la entrada, seguidas por la

²⁹⁸ También sorprende encontrar en la firma de A. Durero un patrón identificable en la firma de Rozo: AD, cuyas letras iniciales, así como las RR de Rozo, configuran un patrón de diseño de un solo carácter creando un rasgo tipográfico distintivo en ambos pues son letras geométrizables y unidas a manera de cubo mágico para configurar una forma.

²⁹⁹ Brinkmann von Imhof, Bodo, *Hexenlust und Sündenfall: Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grieg*. Petersberg: Imhof, 2007.

sensual figura de la fuente y los dos animales tímidos, rebeldes y esquivos de fondo (Fig. 6.4.7. Organización de los elementos compositivos del templo Bachué)

En esta “máscara neo-prehispánica” para representar a Colombia, se trató de una máscara cuyas figuras pertenecieron a la imaginación de Rozo, y sus formas sugieren más el ámbito de una figuración fabulada (ver por ejemplo los Ciervos) que un encuadre ornamental según referencias visuales o estudios arqueológicos que sí ensayaron los otros dos pabellones de culturas ancestrales: el Pabellón Mexicano y el Pabellón Peruano. Las figuras que experimentó Rozo son un acceso a figuras oníricas que no resultan accesibles por semejanza sino por alegoría.

La significación de la arquitectura condicionada por la *dimensión histórica cultural* aquella que da cuenta de la aparición y la recepción, así como de la difusión de los discursos políticos culturales influyentes (Ramírez, 1-100) nos enmarcan el Pabellón Colombiano como una pieza que fascinaba por su *opacidad*, y por la no legibilidad de toda su ornamentación. Se motivaba la visita por tener “curiosos diseños” y por mostrar la “arquitectura chibcha” de una cultura como la azteca y la inca. Sin embargo, el código “hispanoamericanista” consagrado para el pabellón siguió el lema: “Colombia, la flor de España” -como el régimen de lectura de las producciones culturales de Colombia en España- y pintó la idea del templo para una “diosa cósmica”, con un color localista e hispanista: una diosa andina.

Colombia, un trozo del jardín de España;
selva llena de humanos ruiseñores,
que al agitar su maternal entraña,
es como un cráter arrojando flores...

República del Sol: la mar la baña,
y tiene con el mar hondos amores
y en cada ruda y colosal montana
un penacho viril de resplandores

Símbolo regio de sus triunfos grandes
La triple cordillera de los andes
dice sus cantos de pasión bravíos.

Así Colombia, cuando el sol se inclina,
Tiene el encanto de una diosa andina
aprisionada por lucientes ríos

De esta forma, con el halago de “una diosa andina”, y la riquezas de *Colombia que dignifican a España*, se presentó el Salón de El Dorado, donde figuraba entre otros, el Tesoro de los Quimbayas regalado por Colombia a la Reina Regente María Cristina, que hoy se encuentra en Madrid. El pabellón se encuentra actualmente sin su pieza central, la escultura Bachué (Paris 1924), con la fuente vacía y sin agua. Aparece solo con los cuatro dragones que la rociaron de agua durante el Certamen Iberoamericano 1928-1930, pues fue devuelta a su dueño a París. Sin embargo, las molduras tipo de ella se encuentran “rociadas” por todo el pabellón: en la fachada lateral dos relieves idénticos, en la entrada dos diosas monumentales con el torso y el rostro prototipo, y en cada torreón cuatro de las mismas que custodian la entrada para un total de ocho que pueden observarse desde el exterior del Pabellón.

En la sala lateral, que comporta como la sala de espera del consulado, la única sala que puede ver el público, y cuya entrada es por detrás, cuelga solamente un pendón de tela de noventa centímetros que reproduce la conocida foto de Rozo esculpiendo la Bachué, con el pie de foto: “Diosa india colombiana. Rómulo Rozo, escultor”, sin que esto implique que con este letrero pueda asociarse que dicha escultura estuvo allí, y mucho menos el rol que tomó en la formulación del Pabellón, pues tampoco genera la inquietud de que se encuentra “multiplicada” en todas las fachadas, en los torreones y esquinas.

Todos los días se instala un carro donde se puede comprar “dulces”, empanadas y “Colombiana”, la gaseosa de la compañía Posada y Tobón. Se trata de un inmigrante, mini-empresario, que tiene más de tres carros operando simultáneamente en el sur de España, y que lleva viviendo en Sevilla más de veinte años. El, al igual que los otros colombianos que visitaron el pabellón y que entrevisté durante dos semanas, confirmaron que no entendían lo que quería comunicar dicho pendón. Esto, dado que, este “Templo de la Bachué” (1929) se consagró como “Templo de la Hispanidad” en (2009). Dicha consagración actualiza nuevamente el lema consagrado en Sevilla 2009 “Colombia, la Flor de España” que fue el régimen de lectura utilizado para determinar que las coplas “muisca” debían ser coplas españolas arcaicas y que el pabellón, como “templo de Bachué”, era español. Así queda resumida la alusión de los motivos de Rozo subordinados al papel rosa de cigarrillos español, una ideal combinación como la del arquitecto sevillano y el decorador colombiano. Pero, sobre todo, estos nuevos movimientos nos sugieren nuevas articulaciones discursivas sobre lo hispanoamericano, de cara a la celebración de la Independencia y sus “200” años de dependencias independientes e independencias dependientes.

Galería Capítulo 6
Formaciones no discursivas: arquitectura.
Ruta iberoamericana: el *Templo de la Bachué* en la Triada de
Pabellones Ancestrales: Perú-México-Colombia(1928-1929)



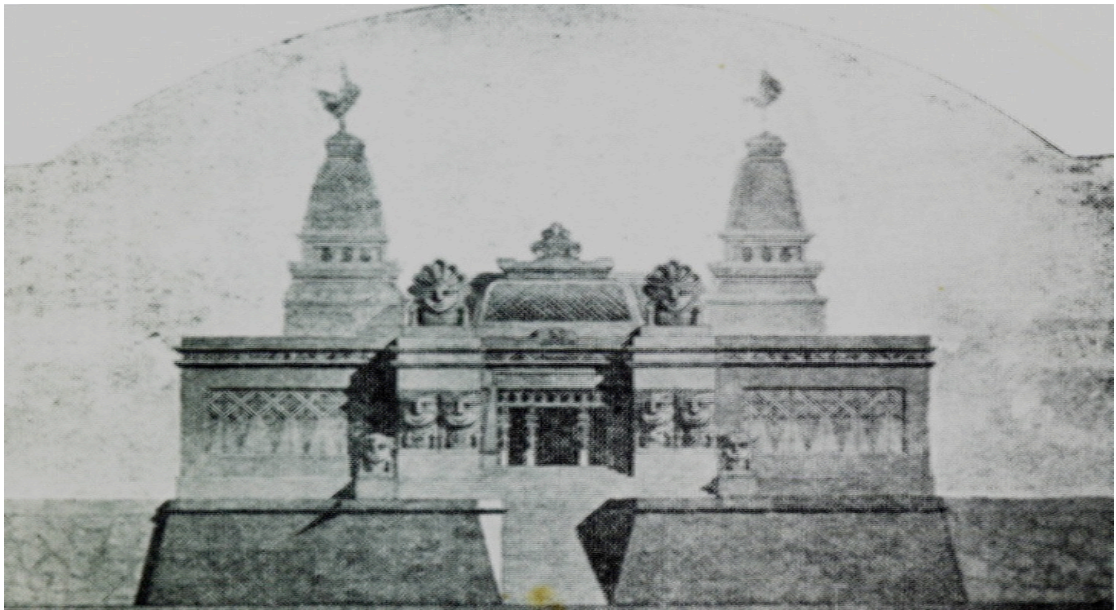


Fig. 6.1.1 Antecedentes. Proyecto Pabellón de Colombia de “estilo chibcha-muisca” (1889), concebido por el francés Gastón Lelarge (1861-1934) para la Exposición de París de 1900 (Fig.6.1). Cortesía. Arquitecto Jorge Ramírez Nieto



Fig. 6.1.2. París. Plan G. Eugène Haussmann (1809-1891) Neumann, Stan. *Paris: Story of a City. Medieval to Modern within a Century. Audiovisual.1991-1993.*

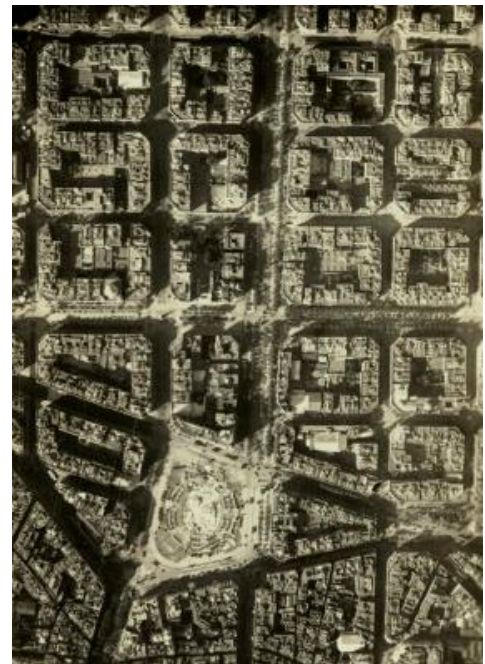


Fig.6.1.3 Según replanteamiento del Plano de Ensanche de Barcelona. 1890 Cérda- Fotografía Barcelona 1927

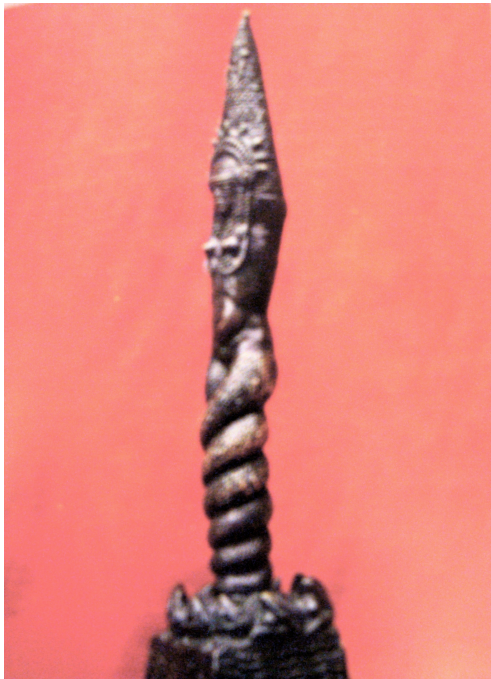


Fig. 6.1.5 Romulo Rozo „Bachué“. Figura Central Pabellón Colombia Foto Galeria Mundo



Fig. 6.1.5 Georg Kolbes Skulptur Der Morgen in Berlin-Schöneberg/Germany



Fig. 6.1.6. Ubicación- Reflexión y Refracción escultura “Der Morgen” en el Pabellón Alemán Mies van der Rohe. Barcelona 1929



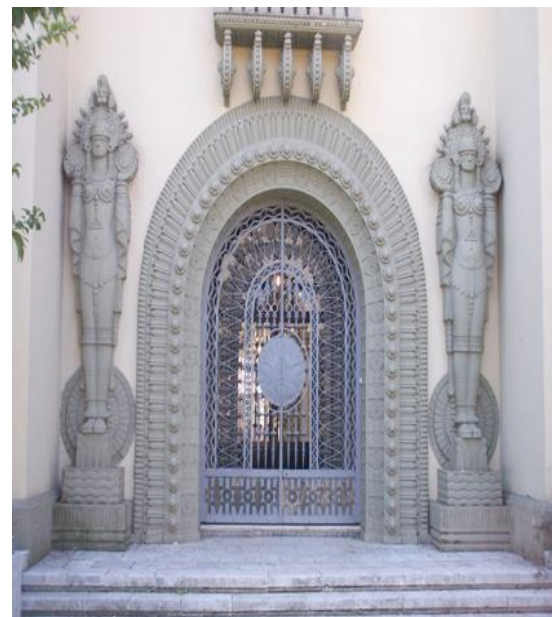
6.2.1 Wascana Indian Chief Art Deco Cigar Tobacco Tin 1920s



6.2.1a. “Visítad el stand del papel de fumar indio rosa en la Exposición de Sevilla”. Aviso publicitario. Prensa. Sevilla 1929-1930



6.2.2. Hoyo, H. *Decoración del muro interior- letrero luminoso*. Escala 1:20. Parte del legajo planimétrico relativo a la exposición del archivo municipal de Sevilla. AMG



6.2.3. Frontispicio Exterior del Pabellón Colombiano de Sevilla. Fotografía. Cortesía Rodrigo Gutierrez Viñuales.



6.3.2 Analisis compositivo del Torreón de la actual Catedral de Sevilla (Mezquita Minarete de 1198 d.C.) MOFFITT, John *The Islamic Design Module in Latin America. Proportionality and Techniques of Neo-Mudejar Architecture* (North Carolina, United States of America, McFarland & Company) 2004, 207 S. Fondo Dra. Leonora Arriagada Peters. Arquitecta



6.3.1 Un aporte de los peregrinos de Damasco, que alcanzaron la península Iberica
Fondo Dra. Leonora Arriagada Peters.
Arquitecta

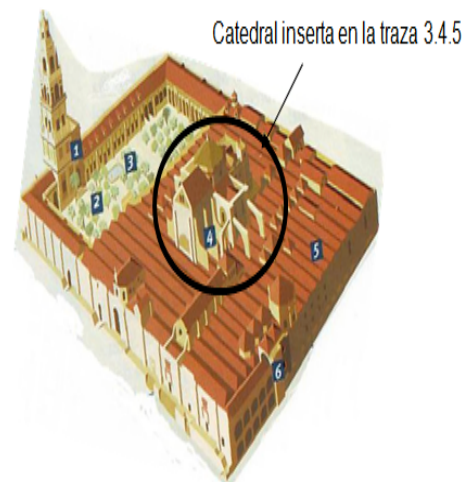
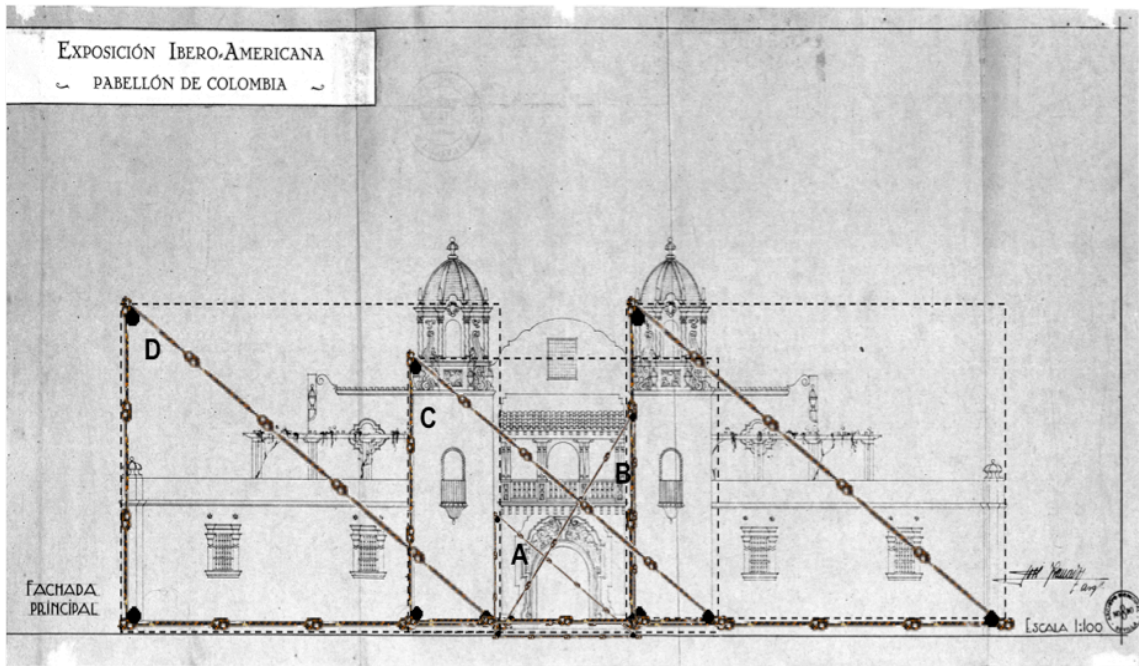
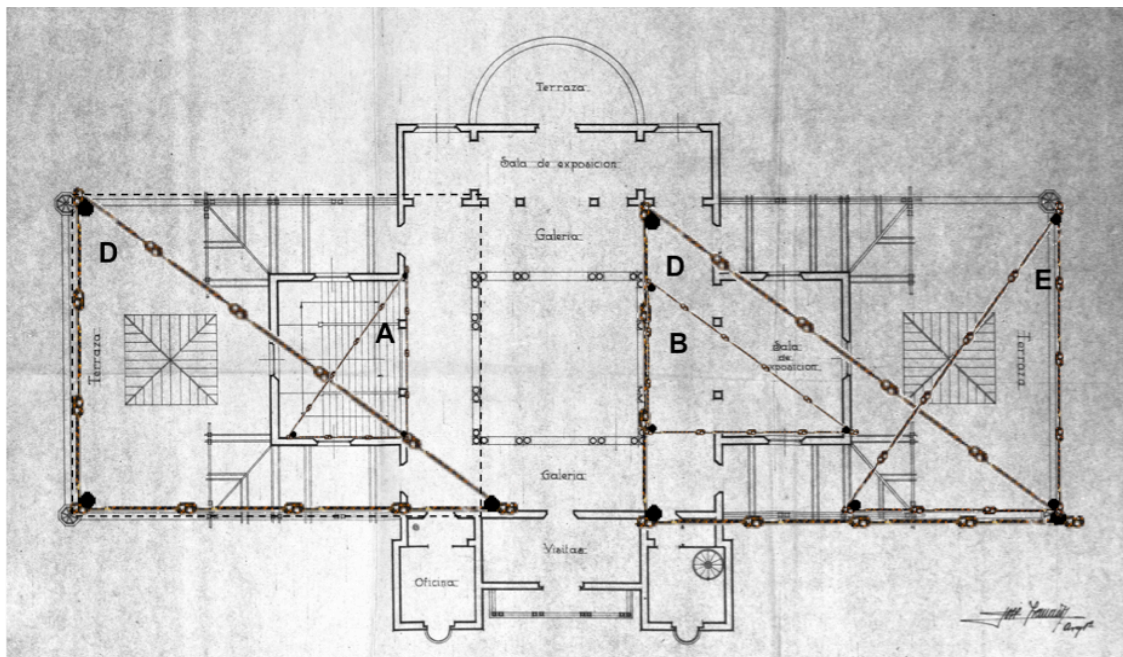


Imagen 3 D de la Catedral de Cordoba inserta dentro de la ex- Mezquita con una planta en forma de cruz, se ajusta al modulo y traza preexistente.
Fondo Leonora Arriagada Peters



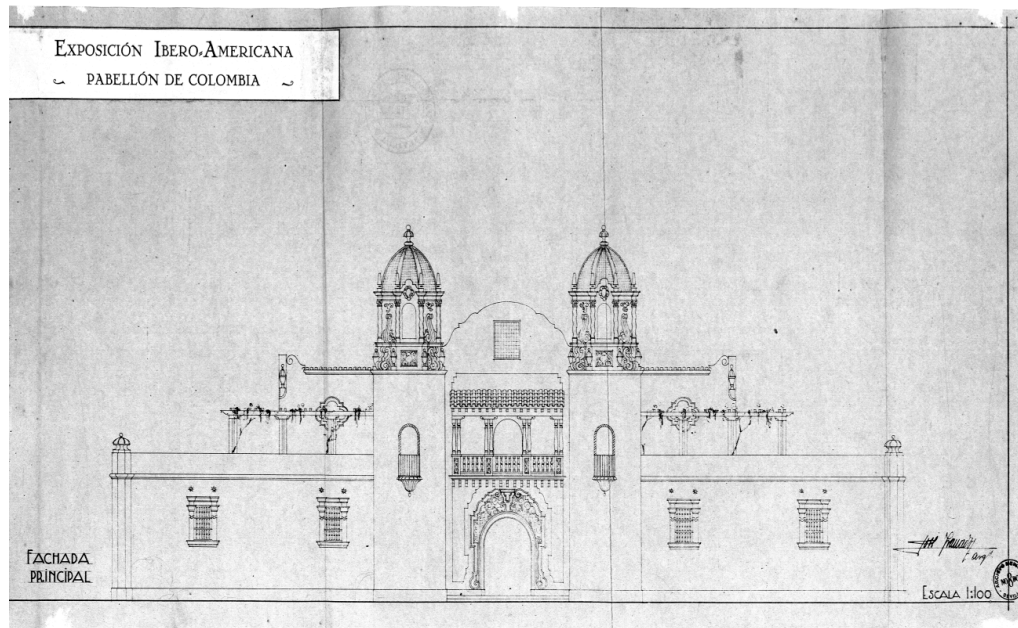
(6.3.4) Los lineamientos compositivos de la fachada del pabellón se ordenan sobre el módulo 3 : 4 : 5, en diversas escalas. Ello corresponde a una sistema concatenado, en el cual el módulo genera micro y macro módulos en los cuales se enmarcan los diversos elementos compositivos de la elevación.

Int. Dra. Leonora Arriagada Peters. Arquitecto



6.3.5 La planta contiene el módulo 3 : 4 : 5 en diversas escalas, los que pueden generarse a partir de cada uno de los lados y la hipotenusa del triángulo de proporciones 3.4.5.

Int. Dra. Leonora Arriagada Peters. Arquitecto



(Fig. 6.3.6). Granados, José. *Exposición Iberoamericana. Pabellón de Colombia. Fachada principal.* Escala 1:100. Parte del legajo planimétrico relativo a la Exposición Iberoamericana de Sevilla. 1929/1930.



(Fig. 6.3.6). Iglesia de Santa Catalina en Córdoba Argentina (Siglo XVIII), Fachada Principal Pabellón Colombiano, Diseño Granados, Ornamentación Rozo.

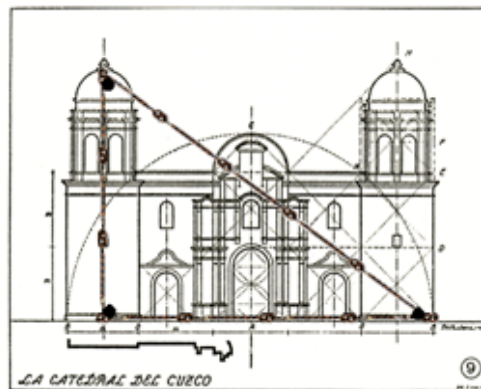


Fig 6.3.7 Catedral de CUZCO, según el Análisis de MOFFIT John (2004) Modulo 3: 4: 5 en la Elevación. Fondo Dra. Leonora Arriagada Peters.



6.4.1. Motivo decorativo de Rozo incorporado en el artículo "Los indígenas de la Guinea que se exhibirán en la Exposición." Sevilla: *El Liberal*. 7 mayo 1929. Print.



6.4.2. Der Südenfall, Miniatur aus Horae Beatae Mariae Virginis, 15 Jh., Neapel, Biblioteca Nazionale.



6.4.3. "Romulo Rozo. Le Salon des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts" *L'Intransigeant. Le Journal de Paris* (17 juin) 1928.

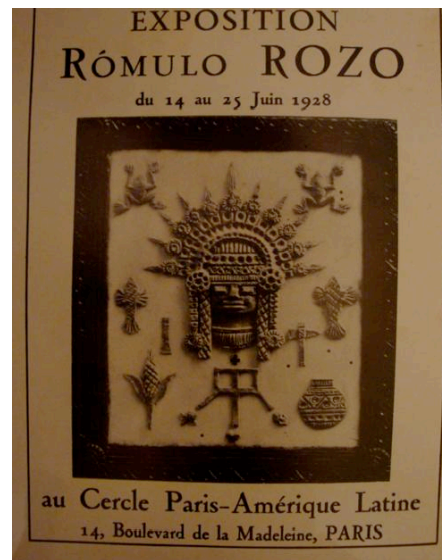


Fig. 6.4.3^a. Exposition. Boulevard de la Madeleine *Cercle Paris-Amérique Latine* 1928



Figs. 6.4.4 - 6.4.6. Rómulo Rozo.

Re-producción de la cara y el cuerpo de la Bachué en diferentes formatos (Paris 1925- 1927) convertida en Moldura central para la decoración del pabellón (1928-1929)
En secuencia: Moldura Tipo 1 - para muros laterales (*repetición 3 veces*), Moldura Tipo 2 - para frontispicio y torreones (*repetición 10 veces*), Moldura Tipo 3 - capiteles y columnas (*repetición 8 veces*)



Fig. 6.4.7 Organización de los elementos compositivos del Templo de la Bachué.
A la izquierda: Alegoría. *Prudentia*. Hans Baldung Grien, 1529. München, Alte Pinakothek.