

# GRAFÍA

---

**MUSEOS, COMUNIDADES Y PATRIMONIO**

**Vol. 16 No. 1, enero-junio 2019**

---



# GRAFÍA

---

## MUSEOS, COMUNIDADES Y PATRIMONIO

Revista Graña Vol. 16 N° 1 -enero-junio de 2019 - ISSN 1692-6250 (IMPRESO)  
ISSN 2500-607X (EN LÍNEA)



**Revista Grafía, Vol. 16 Núm. 1**  
**enero a junio de 2019**  
**ISSN 1692-6250 (Impreso) - ISSN 2500-607X (Online)**  
**Tema: Museos, comunidades y patrimonio**

## GRAFÍA

Enero a Junio de 2019- ISSN Versión Impresa 1692-6250 ISSN -  
Versión Online 2500-607X

Cuaderno de Trabajo de los profesores de la Facultad de  
Ciencias Humanas. Universidad Autónoma de Colombia  
Dirección URL: <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/index>  
Facebook: Revista Grafía - Universidad Autónoma de Colombia  
Twitter: @Revista\_Grafía

### Directora y editora:

Ana Luz Rodríguez González  
revgrafia@gmail.com / rodriguez.ana@fuac.edu.co

### Pasante de la revista

Rafael Ardila

### Consejo Editorial

Diana Luz Ceballos Gómez- Universidad Nacional de Colombia-  
Sede Medellín.

Francia Elena Goenaga Olivares - Universidad de los Andes-  
Colombia.

Nayibe Peña Frade- Universidad Autónoma de Colombia.

Francisco Javier Guerreño Barón- Universidad Pedagógica y  
Tecnológica de Tunja- UPTC.

Natalia Silva Prada- Library of Congress- Washington D.C. USA.

Gloria Estela Bonilla Vélez- Universidad de Cartagena –  
Colombia.

Jaime de Almeida- Universidad de Brasilia- Brasil.

### Comité Científico Internacional

Julián Sobrino Simal- Universidad de Sevilla- España.

María Luisa Pfeiffer- Universidad de Buenos Aires- Argentina.

Riccardo Forte- Library of Congress- Washington D.C., USA.

Luiz Claudio Duarte- Universidade Federal Fluminense – Brasil.

Darío Gómez Sánchez- Universidad Federal de Pernambuco-  
Brasil.

### Carátula

Fotografía

Título: La Pola nos pertenece

Lugar y Fecha: Museo Nacional de Colombia. Agosto de 2010

Autora: Ana Luz Rodríguez G.

### Editores invitados a este número

Alejandra Mosco- Museo de Guadalajara- México

Viviana Olave- Museo Colonial- Bogotá D.C.- Colombia

Andrea Polanco- Museo de Historia Natural Marina de  
Colombia- Makuriwa- Santa Marta- Colombia

Gabriela Braccio- Museo Isaac Fernández Blanco- Buenos  
Aires- Argentina

Nelson Cayer- Coordinador Área de Patrimonio y  
Museología- Historia- Universidad Autónoma de Colombia-  
Bogotá.

### Diagramación

Stephany Cruz Lima

### Canje

Biblioteca Marcelino Rojas Cochero

Directora Carmen Alicia Herrera

[biblos@fuac.edu.co](mailto:biblos@fuac.edu.co)

Tel. 3343696 Extensión 155

### UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE COLOMBIA

Calle 12B No. 4-31

Conmutador: 3343696- Extensión 196 -Telefax 3422736

E-mail: [facultad.cienciashumanas@fuac.edu.co](mailto:facultad.cienciashumanas@fuac.edu.co)

### Librería Autónoma

Calle 12 No.5-33

Teléfono: 3411641

### Presidente de la Universidad Autónoma de Colombia

Eduardo Enrique Hoyos Villamizar

### Vicepresidente

Francisco Javier Trujillo Londoño

### Rector

Ricardo Mosquera Meza

### Vicerrector Académico

Oscar René Martínez

### Vicerrectora Administrativa

Gladys Amalia Villamarín Torres

### Decana de la Facultad de Ciencias Humanas

Ana Luz Rodríguez González

**Reconocida por el Sistema de Publindex de Colciencias en Colombia.**

El contenido de los artículos no expresa necesariamente las posiciones de la revista

# Índice

<b>7</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presentación</li> </ul> <p>Ana Luz Rodríguez González</p>
<b>Artículos de reflexión derivados de investigación</b>	
<b>11</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El museo del Chato Buenaventura. 'La voluptuosidad del recuerdo patriótico'</li> <li>• The Chato Buenaventura Museum. 'The voluptuousness of patriotic memory'</li> <li>• Museu Chato Buenaventura. 'A voluptuosidade da memória patriótica'</li> </ul> <p><i>Jorge Rodríguez Ortiz - Universidad del Valle- Colombia</i></p>
<b>23</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estudios de público: Una mirada hacia afuera para reevaluar lo de adentro. El caso del Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia</li> <li>• Audience Studies: An outward look to re-evaluate the inside. Case study of the Natural History Museum of the National University of Colombia</li> <li>• Estudos do público: Um olhar para fora para reavaliar o interior. Estudo de caso do Museu de História Natural da Universidade Nacional da Colômbia</li> </ul> <p><i>Ana Cecilia Escobar Ramírez – Universidad Nacional de Colombia</i>  <i>Camila Esperanza Salazar Forero- Coordinadora Museo de Historia Natural – Universidad Nacional de Colombia</i></p>
<b>43</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La sala de exposiciones bibliográficas de la Biblioteca Luis Ángel Arango: a contraluz del pasado desde la lente de Sady González</li> <li>• The Bibliographic Exhibition Hall of the Luis Ángel Arango Library: in the light of the past from the lens of Sady González</li> <li>• A Sala de Exposições Bibliográficas da Biblioteca Luis Ángel Arango: à luz do passado a partir da lente de Sady González</li> </ul> <p><i>Cristian Sánchez Chísica - Universidad Autónoma de Colombia- Bogotá</i></p>

67	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un museo de la élite para la élite. Legitimación, política y visión de clases en la creación del Museo Colonial de Bogotá (1942-1946)</li> <li>• An elite museum for the elite. Legitimacy, politics and class vision in the creation of the Colonial Museum of Bogotá (1942 - 1946)</li> <li>• Um museu de elite para a elite. Legitimidade, política e visão de classe na criação do Museu Colonial de Bogotá (1942 - 1946)</li> </ul> <p><i>Juan Pablo Cruz Medina - Investigador Archivo General de la Nación- Colombia</i></p>
87	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los museos de Monterrey. Espacios alternativos de turismo y esparcimiento cultural en la capital industrial de México</li> <li>• The museums of Monterrey. Alternative spaces for tourism and cultural recreation in Mexico's industrial capital</li> <li>• Os museus de Monterrey. Espaços alternativos para o turismo e recreação cultural na capital industrial do México</li> </ul> <p><i>Rodrigo Ledesma Gómez - Universidad de Monterrey- México</i></p>
105	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Patrimonio monástico español en América. A favor de su estudio, difusión y conservación</li> <li>• Spanish monastic heritage in America. In favour of its study, dissemination and conservation</li> <li>• Património monástico espanhol na América. A favor do seu estudo, divulgação e conservação</li> </ul> <p><i>Melissa Aguilar Parra - Universidad Nacional Autónoma de México</i></p>
133	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El síndrome de Valery. Apuntes sobre las colecciones fundacionales del Museo de Antioquia</li> <li>• Valery's Syndrome. Notes on the founding collections of the Museo de Antioquia</li> <li>• Síndrome de Valery. Notas sobre as coleções fundadoras do Museo de Antioquia</li> </ul> <p><i>David Ramiro Herrera Castrillón - Universidad Nacional de Colombia- Sede Medellín</i></p>
155	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El Museo de la Independencia- Casa del Florero: una historia de la transformación de su perspectiva y práctica educativa</li> <li>• Independence Museum - Casa del Florero: A history of the evolution of its perspectives and educational practices</li> <li>• Museu da Independência - Casa del Florero: Uma história da evolução das suas perspectivas e práticas educativas</li> </ul> <p><i>Lina Margarita Espitia - Escuela de Administración de Negocios EAN</i></p>

193	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Maré de Histórias: A contação de histórias como forma de perpetuação da memória nas favelas da Maré</li> <li>• Marea de historias: La narración de historias como una forma de perpetuar la memoria en los barrios bajos de Mare</li> <li>• Tide of Stories: The telling of stories as a way of perpetuating the memory in the Mare slums</li> </ul> <p><i>Anna Carolina Jardim Motta Barillo Borré - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro</i>  <i>Mário de Souza Chagas - Museu da República / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro</i></p>
205	<ul style="list-style-type: none"> <li>• História, patrimônio cultural e educação patrimonial: uma reflexão sobre o lugar do patrimônio no âmbito da história</li> <li>• Historia, patrimonio cultural y educación sobre el patrimonio: una reflexión sobre el lugar del patrimonio en la historia</li> <li>• History, cultural heritage and heritage education: a reflection on the place of heritage in history</li> </ul> <p><i>André Fabrício Silva - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO</i>  <i>Ana Ferreira de Assis - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO</i></p>
<b>Reseñas</b>	
229	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eric van Young. La ciudad y el campo en el México del siglo XVIII. La economía rural de la región de Guadalajara, 1675 – 1820.</li> </ul> <p><i>Ángeles Paredes Díez de Sollano</i></p>
239	Políticas Editoriales Revista Grafía
257	Editorial Políticas Revista Grafía
273	Políticas Editoriais Revista Grafía
291	Árbitros de este número

# Presentación

*Ana Luz Rodríguez González*

Este número de la revista GRAFÍA sobre MUSEOS, COMUNIDADES y PATRIMONIO, tiene un significado especial para la Facultad de Ciencias Humanas, y, particularmente, para el Programa de Historia. Luego de diez años de fundado el Programa de Historia con su énfasis en Patrimonio Histórico y Museología, nos parece oportuna la aparición de este bello e interesante dossier, que recoge experiencias y reflexiones sobre el trabajo en torno a la sensibilización de las comunidades hacia la importancia de la apropiación del patrimonio, pero también, de experiencias útiles y novedosas sobre el trabajo reciente en diferentes museos de México, Brasil y Colombia.

En diez años de trabajo, entre el 2008 y el 2018, el Programa de Historia de la Universidad Autónoma de Colombia, ha ido construyendo una relación especial con el mundo del patrimonio y de los museos. Para citar algunos ejemplos de lo que ha sido esa relación con el mundo de los museos, nos parece oportuno hacer referencia al Convenio que la Universidad firmó con la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), adscrita al Instituto Nacional de Antropología de México (INAH), que nos permitió en septiembre de 2012 participar en el Encuentro Latinoamericano de Museos en Ciudad de México, pero también asistir a un Curso introductorio en Museología impartido por el equipo de profesores de la Maestría en Museología de la ENCRyM. A este curso asistimos estudiantes y profesores del Programa. Ese magnífico diplomado nos introdujo en el mundo de la museología mexicana, y nos permitió apreciar la distancia enorme que existe entre el trabajo en patrimonio y museos que tiene México con el que existe en Colombia a ese nivel. México le lleva a Colombia una ventaja de varias décadas.

En los años siguientes, la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Autónoma de Colombia y su Programa de Historia, participaron en las Escuelas Internacionales de Verano de la Universidad con una variedad de cursos relacionados con los museos y el patrimonio.

En junio del 2013, tuvimos la oportunidad de contar con la presencia del maestro de maestros, Manuel Gándara, antropólogo y arqueólogo mexicano, quien fue invitado por el Programa de Historia de nuestra universidad para impartir el Primer Curso internacional de Verano, MUSEO, HISTORIA Y CIUDADANÍA.

EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y LA CONSTRUCCIÓN DE CIUDADANÍA. El profesor nacional acompañante fue Nelson Alexis Cayer Giraldo. Al siguiente año, en junio de 2014, tuvimos como invitada al Segundo Curso Internacional de Verano, a Gabriela Braccio, historiadora del arte argentina, investigadora del Museo de arte hispanoamericano, Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires. El Curso impartido por ella se llamó LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA EN Y PARA MUSEOS. La profesora nacional acompañante fue Clara Isabel MZrecamán. En junio de 2015, en el Tercer Curso Internacional Verano, participó la historiadora y museóloga mexicana, Alejandra Mosco, quien impartió el Curso GESTIÓN DEL PATRIMONIO Y DIVULGACIÓN DE LA HISTORIA. La profesora colombiana acompañante fue María Mercedes Herrera. Al siguiente año, junio de 2016, estuvo como invitado el profesor e historiador del arte, Julián Sobrino Simal, profesor e investigador de la Universidad de Sevilla, España, experto en Patrimonio industrial, quien impartió el Cuarto Curso Internacional de Verano, DIDÁCTICA DEL PATRIMONIO Y DEL ARTE EN LA CIUDAD. El profesor nacional acompañante fue Ricardo Rivadeneira Velásquez. En junio de 2018, regresó el profesor Julián Sobrino Simal, a impartir el Sexto Curso Internacional de Verano, ARTE, INDUSTRIA Y PATRIMONIO. En esta ocasión, la profesora acompañante fue María Mercedes Herrera.

En el año 2014, un grupo de estudiantes y profesores del Programa de Historia tuvo la oportunidad de regresar a Ciudad de México para tomar un Segundo Curso Introdutorio a la Museología, con el equipo de profesores de la Maestría en Museología de la ENCRyM. Este fue un curso de 21 días, en el que fue posible hacer un recorrido por cerca de 25 museos de Ciudad de México y de sus alrededores. Lo interesante es que fueron visitas guiadas por los profesores de la Maestría, que nos ayudaban a ver situaciones específicas de cada museo o problemas comunes a la mayoría de ellos. Finalmente en agosto de 2018, se realizó un Curso Especial de Grado en Museos, Educación y Diseño de Guiones, dirigido a estudiantes del Programa de Historia, orientado a profundizar en el tema de los museos. Este curso tuvo una intensidad de 120 horas y finalizó en febrero de 2019.

El año 2015, tuvo un significado especial para el Programa de Historia de la Universidad Autónoma de Colombia, porque durante ese año el Programa decidió convocar a otras universidades bogotanas y organizaciones de Patrimonio y museos para la organización del Primer Seminario Internacional de Patrimonio Industrial. La invitación fue aceptada por las Facultades de Arquitectura de la Universidad Javeriana y de la Universidad de América y por la Facultad de Patrimonio de la Universidad Externado de Colombia. Al evento asistieron cerca de 200 académicos y gestores culturales de todo el país y contó con la participación de 22 ponentes. Las universidades organizadoras invitaron a ponentes internacionales como la historiadora mexicana, Guadalupe de la Torre Villalpando; el arquitecto argentino, Jorge Tartarini; el historiador del arte español Julián Sobrino Simal y el Ingeniero español Eusebi Casanelles. Este evento se realizó en Bogotá en septiembre de 2015.

Durante el 2018, se tuvo la idea de hacer un número de la Revista Graffía dirigido a tratar el tema de los museos, por lo que se abrió una convocatoria en MUSEOS, COMUNIDADES Y PATRIMONIO. Como producto de esta convocatoria se elaboró este número de la revista, con la participación de investigadores y académicos interesados en reflexionar sobre el lugar que ocupan y la función que cumplen los museos en las sociedades de hoy.

En este número que les presentamos hoy, encontrarán reflexiones sobre el papel que cumplen los museos en algunas regiones de América Latina, sobre la evolución de esas instituciones desde sus orígenes hasta el momento actual, pero también podrán leer dos artículos dirigidos al estudio de la interacción entre los museos y sus públicos y acerca de los alcances de la función educativa que pueden llegar a cumplir estos lugares de memoria. En la primera categoría, encontrarán artículos que hacen referencia a estudios de caso de museos ubicados en Cali, Valle del Cauca, en Medellín, en Bogotá y en Monterrey, México. En la perspectiva de explorar el papel que cumplen los museos en la relación con sus comunidades, sobre todo desde el punto de vista de la preservación y reconstrucción de la memoria histórica y de la memoria colectiva, podrán leer un artículo que hace referencia a un museo en Río de Janeiro, Brasil. Pero también, podrán disfrutar en este número de un par de artículos que exploran la relación existente entre los museos y la preservación del patrimonio histórico, y que, además, introducen una reflexión acerca del nivel de aproximación de las universidades y comunidades académicas, sobre todo de historiadores, a la investigación sobre la relación entre el tema del patrimonio, la historia y los museos.

Finalmente, la Revista Graffía agradece a los editores invitados a este número su colaboración en la difusión de la convocatoria, pues, en buena parte, el resultado que aquí se presenta tuvo que ver con ese apoyo generoso. Gracias a Alejandra Mosco, a Gabriela Braccio, a Viviana Olave, a Nelson Cayer y Andrea Polanco.

A nuestros lectores, buen viento y buena mar en su viaje a través de este número de la revista.

Bogotá, junio de 2019.



# El museo del Chato Buenaventura 'La voluptuosidad del recuerdo patriótico'

*Jorge Rodríguez Ortiz*<sup>1</sup>

Universidad del Valle- Colombia

ORCID: 0000-0002-9999-6105

Artículo de reflexión derivado de investigación

Recibido: 16- 11-2018 Aprobado: 20- 03-2019

---

## Resumen

Un museo en Santiago de Cali, durante la primera mitad del siglo veinte, es la excusa para reconstruir una trayectoria de vida y para proponer otras formas de hacer historia. *El museo del Chato Buenaventura. 'La voluptuosidad del recuerdo patriótico'*, desde las perspectivas de la historia pública, de la museología contemporánea y de la cultura visual busca evaluar y exponer sus posibilidades metodológicas y plantear problemáticas frente a los alcances conceptuales de términos claves como nación, memoria histórica e identidad nacional que se proyectaron desde la institución museo y la práctica coleccionista. Esta investigación se presenta como una novedad para la historia cultural e intelectual local.

**Palabras claves:** Museo, coleccionismo, historia pública, Manuel María Buenaventura, Chato Buenaventura, memoria histórica.

---

## The Chato Buenaventura Museum 'The voluptuousness of patriotic memory'

### Abstract

A museum in Santiago de Cali, during the first half of the twentieth century, is the excuse to reconstruct a trajectory of life and to propose other ways of making history. The Chato Buenaventura Museum. 'The voluptuousness of patriotic memory', from the perspectives of public history, contemporary museology and visual culture, seeks to evaluate and expose its

---

<sup>1</sup> Historiador de la Universidad del Valle, Cali. Candidato a grado con tesis meritoria. Diplomado en historia pública, archivos, bibliotecas y museos (2016). Ponente en el V Congreso Colombiano de Estudiantes de Historia en 2017. Correo: jrg.hst@gmail.com

---

methodological possibilities and pose problems regarding the conceptual scope of key terms such as nation, historical memory and national identity that were projected from the museum institution and the collectionist practice. This research is presented as a novelty for local cultural and intellectual history.

**Keywords:** Museum, collectionism, public history, Manuel María Buenaventura, Chato Buenaventura, historical memory

---

### O Museu Chato Buenaventura A voluptuosidade da memória patriótica'

#### Resumo

Um museu em Santiago de Cali, durante a primeira metade do século XX, é a desculpa para reconstruir uma trajetória de vida e para propor outras formas de fazer história. O Museu Chato Buenaventura. A “voluptuosidade da memória patriótica”, a partir das perspectivas da história pública, da museologia contemporânea e da cultura visual, procura avaliar e expor as suas possibilidades metodológicas e colocar problemas relativamente ao âmbito conceptual de termos chave como nação, memória histórica e identidade nacional que foram projectados a partir da instituição museológica e da prática colecionista. Esta investigação é apresentada como uma novidade para a história cultural e intelectual local.

**Palavras-chave:** Museu, coleccionismo, história pública, Manuel María Buenaventura, Chato Buenaventura, memória histórica

---

I

La difusión y democratización de la producción histórica hacen parte del propósito de la *Historia Pública*, de un conocimiento que realiza el investigador y que debe ir acompañado de la intervención de la comunidad, cosa que revitaliza la profesión histórica<sup>2</sup>. La historia pública, como un «conjunto de trayectorias profesionales»<sup>3</sup>, abre la escritura de la historia a nuevas lecturas e interpretaciones con el fin de visibilizar otros actores que participaron. Habla de *historias* y no de *historia*. En esa medida, estudia las representaciones históricas como exposiciones museales, los monumentos o ceremonias conmemorativas en tanto que, en medio de la imposibilidad de un consenso sobre la interpretación del

---

2 GLASSBERG, David. *El historiador público, Historia pública y estudio de la memoria*. Vol. 18, #2, 1996, pág. 8.

3 *Ibíd.*, pág. 7.

pasado, estas representaciones son a menudo deliberadamente ambiguas para satisfacer intereses hegemónicos<sup>4</sup>.

La perspectiva de la historia pública hace el gran aporte en la reflexión teórica al abordar las nociones de *nación e identidad nacional* desde una postura crítica que problematiza a la *memoria histórica*, siendo ésta constituida desde la memoria colectiva y atravesada por intereses de unas clases que imponen determinados valores o normas de comportamiento, es decir, imágenes mentales o narraciones del pasado que evocan la memoria de cómo nos vemos como sociedad y que refuerzan un sentido de conciencia histórica compartida<sup>5</sup>. La memoria forma parte esencial de la construcción de las identidades colectivas –diversas, heterogéneas y conflictivas– y es central en los procesos sociales, históricos y culturales. Su función social es crucial, lo cual la pone en riesgo de ser instrumentalizada, manipulada, olvidada o distorsionada. Es claro que la memoria histórica hace parte de nuestra identidad nacional, que estaba ahí cuando nacimos. Pero, siendo un campo de conflicto y de encuentro de diversas voluntades, así mismo es un campo de transformación, de diálogo y conciliación<sup>6</sup>.

El historiador público sospecha de las formas institucionalizadas empleadas para inventar tradiciones que, se cristalizarían a partir de la creación y repetición de rituales simbólicos y complejos<sup>7</sup>. Propongo en esta línea identificar, cuestionar y valorar el papel del museo del Chato Buenaventura.

Esa nación colombiana “tradicional” y su discurso de memoria histórica oficial, patriarcalista, católico y excluyente debe ser repensado, distanciado de los vicios de los nacionalismos, sin la obligación de parecerse a ningún estereotipo de identidad nacional<sup>8</sup>. Sería más útil pensar a la nación desde la teoría gastronómica<sup>9</sup>, que consiste en la mezcla de elementos sueltos y culturas, de una variedad de ingredientes de diferentes sabores y orígenes. O quizá, pensarla como un plebiscito de todos los días.<sup>10</sup> Desmarcarla de los nacionalismos, por ser éste un proyecto de unidad nacional que cae en la paradoja de emancipar y de ser un recurso útil para superar agudas diferencias y conflictos internos, pero como instrumento ideológico sus manifestaciones autoritarias, racistas y excluyentes han inflamado y exacerbado, desde el siglo diecinueve, la conciencia de identidad y de diferencia

4 *Ibíd.*, págs. 13-14.

5 BRITTON, Diane F. *Historia pública y memoria pública*. En: *The Public Historian*. Vol. 19, # 3. New York, 1997, págs. 156.

6 WILLS, María Emma. *Aportes desde la memoria colectiva a la historia pública*, 3rd International Public History Conference, Universidad de los Andes, julio, 2016.

7 HOBBSAWN, Eric y RANGER, Terence. *La invención de la tradición*. Edición Crítica. Barcelona España, 2012, pág. 10.

8 SAVATER, Fernando. *Contra las patrias*. Maxi Tusquets Editores, S.A. Barcelona, 2007, pág. 15.

9 SMITH, Anthony D. ¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones, En ÁLVARO, Bravo [Comp]. *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Editorial Manantial, Buenos Aires, 1995, pág. 186.

10 *Ibíd.*, pág. 65.

a tal punto que han generado despreciables formas de hostilidad y persecución a otros grupos sociales. Es clave en la democratización de la producción académica una propuesta que contribuya a divulgar un discurso de una memoria histórica colombiana –contrario a la de finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte de los grandes héroes de la patria– que involucre como sujetos activos a las mujeres, a los niños, a las comunidades afrocolombianas, a los indígenas, a los campesinos, a las clases populares, a los excluidos y marginados. Cada uno de estos sectores sociales se relacionó con ese proyecto de invención de la nación dependiendo de las circunstancias.

Es fundamental el papel de la interdisciplinariedad en la *historia pública*. Al trabajar desde la *cultura visual* se experimentan el poder de las imágenes, de los artefactos y su potencial de suscitar emociones e impactar. Esto resulta una oportunidad y un desafío para los historiadores frente al «analfabetismo visual»<sup>11</sup> y a los cambios tecnológicos. Desde la *museología contemporánea*, como disciplina científica independiente<sup>12</sup> que «concentra todos los saberes del museo a nivel teórico y práctico»<sup>13</sup> y que tiene como meta principal la tarea pedagógica, se define al museo como un espacio de significación, un lugar de interacción de los receptores con los objetos. Plantea que el acto de exponer es una propuesta compleja de interpretación, explicación y producción de sentido de los artefactos exhibidos. Es una puesta en escena o una dramaturgia en la que se muestra y relata<sup>14</sup>, «es la visualización explicativa de los hechos ausentes por medio de objetos»<sup>15</sup>. Desde este punto de vista, el *museo nacional* se concibe como una institución que ha cambiado a través del tiempo, que ha estado atravesada por múltiples relaciones de poder y que pasó a convertirse en un lugar material, simbólico, sacralizado y ritualizado, es decir, el templo laico de la nación<sup>16</sup>. Este museo, que surge en el contexto de la modernidad capitalista, es necesario situarlo en dinámicas del coleccionismo, de todo un andamiaje administrativo que implica la conservación, la restauración, la catalogación y la financiación. Las condiciones fundamentales para el surgimiento del museo moderno fueron: la formación del coleccionismo, el desarrollo de un mercado de buscadores de piezas, de artistas, talleres y mercaderes; de una clase social con poder económico compradora y coleccionadora; de unos soportes y tratados técnicos, el establecimiento de grandes edificios que alberguen los objetos<sup>17</sup>. En Francia con la toma del poder político por parte de la burguesía en el siglo dieciocho, es decir, del cambio del orden monárquico a uno republicano, se confiscan todas las riquezas y obras de arte acumuladas y pasan a formar parte de la colección de estos museos nacionales. En América del

11 BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica, Barcelona, 2001, pág. 12.

12 DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François. *Conceptos claves de museología*. 2012, pág. 58.

13 MOSCO JAIMES, Alejandra. *Metodología interpretativa para formulación y desarrollo de guiones para exposiciones*. Tesis de Maestría. México, 2012, pág. 78.

14 ALONSO, Luis e GARCÍA, Isabel. *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Alianza Forma. 2010, pág. 1.

15 DESVALLÉES. Op. Cit., pág. 37.

16 *Memorias de los Coloquios Nacionales. La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo*. Ministerio de Cultura. Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2001, pág. 74.

17 GARCÍA, Federico. *El museo imaginado. La formación histórica del concepto de museo*. España, 2000, pág. 8.

Sur –los casos tienen sus particularidades– los museos nacionales surgieron una vez consumados los procesos independentistas y eran parte integrante de la fundación de las nacientes repúblicas, del proceso de unificación política del territorio, de iniciativa del Estado y las donaciones de colecciones privadas.

El museo es la institución, es el lugar de memoria, de encuentro individual y colectivo con la *imaginería*. Es una esfera pública de alto potencial pedagógico. Sólo hasta después de la segunda guerra mundial se creó el Concejo internacional de Museos (ICOM), un organismo internacional que trazó la misión de revalorizar el patrimonio cultural mundial, generar alianzas y cooperaciones, estableciendo normativas y promoviendo disciplinas científicas que abordaran estos aspectos. Estatutos que se redefinieron como una institución permanente, sin ánimo de lucro, abierta al público, al servicio de la sociedad y su desarrollo desde inicios del siglo veintiuno ante los enormes cambios culturales, sociales, políticos y tecnológicos.

*Coleccionismo*, que proviene del latín *legere*, significa cosechar, coleccionar, leer. Una *colección* es un conjunto de elementos de una misma especie según un criterio establecido por el coleccionista, o como un grupo de fondos de instituciones hermanas formados por obras que pueden construir espacios de investigación<sup>18</sup>. Una perspectiva sociológica de la práctica coleccionista permite establecer y analizar la posición social individual del coleccionista y su papel cultural, al igual que la organización social de los grupos legitimadores<sup>19</sup>. La función política del coleccionismo ha tenido gran importancia «en el proceso de creación de la identidad occidental [...] en la cristalización de los patriotismos urbanos y del sentimiento nacional [...]»,<sup>20</sup> en la medida en que permitió constituir las colecciones de los museos para comunicar la representación de la nación, crear imágenes mentales y cohesionar un orden social hegemonizado por una clase social concreta. La certeza de la utilidad política, intelectual y cultural del coleccionismo fue ampliamente compartida durante la urgencia de consolidar a la nación moderna, concebida para abrir el pasado al porvenir más que un acto aislado de acumular caprichosamente.

## II

Manuel María Buenaventura Pineda (Cali, 1879-1962) fue una de las figuras axiales de la primera mitad del siglo veinte en la pequeña ciudad de Santiago de Cali. Su personalidad polifacética lo hizo destacar en aspectos políticos, económicos, intelectuales y cívicos. Su actividad política empezó desde muy joven, combatiendo del lado liberal, en la Guerra de los Mil Días. Ocupó los cargos de alcalde,

18 Ministerio de Cultura. *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las artes visuales*. Colombia, 2012, pág. 19.

19 SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Editado por Cátedra. Madrid, España, 1999, pág. 39.

20 VARELA, José. *El coleccionar y las cosas*, En: Revista de Occidente, # 141-158. Fund. José Ortega y Gasset. España, pág. 25.

concejal, tesorero municipal, diputado, secretario departamental de fomento de la agricultura, la jefatura de instrucción pública, delegado por el Cauca al Congreso, delegado por Colombia ante organismos internacionales, embajador, entre otros. Sus circuitos sociales iban desde el orden local, hasta lo nacional e internacional. Mantuvo correspondencia con personajes destacados de la escena política, intelectual y empresarial como Laureano Gómez, Enrique Olaya, Eduardo Santos, Alberto Lleras Camargo, Carlos E. Restrepo, Guillermo Valencia, Luis Enrique Osorio, Alberto Carvajal, Alfonso Bonilla Aragón, Germán Arciniegas, Paul Rivet, Miguel de Unamuno, entre otros.

Destacó por su espíritu empresarial. Llevó adelante proyectos comerciales de importación de mercancías para vender a crédito. Accionista en bienes raíces y uno de los pioneros en la creación de la compañía Colombina S.A. —algo prácticamente desconocido—. Su labor cívica fue manifiesta por el compromiso con la ciudad y su progreso, haciendo parte de la Sociedad de Mejoras Públicas, del Club de Leones y de varias juntas cívicas. Fue condecorado con la Cruz de Boyacá durante la presidencia de Alberto Lleras.

Su labor como intelectual la llevó a cabo en un contexto de guerras civiles que interrumpieron y retrasaron el quehacer académico y su profesionalización, lo que estimuló el acceso al conocimiento a partir del autodidactismo. Aunque «no consta que haya optado título de doctor en ciencia alguna, pero sí que completó sus conocimientos con múltiples lecturas y viajes por toda la tierra»<sup>21</sup>. Fue un erudito en arte, historia, política, en griego y latín; un hombre de letras, de tradición de padre médico, bisabuelo militar y coleccionista. Perteneció a una intelectualidad provinciana que dominaba la escritura, leía el francés y el inglés. Su producción simbólica oscilaba entre la escritura de la historia en los boletines de las academias de historia, crónicas del Cali Viejo, artículos en la prensa, los discursos en inauguraciones de obras, en colegios o en eventos patriótico-cívicos. Visibilizado por la prensa y la radio, su labor coleccionista y museística fueron ampliamente reconocidas. Sin embargo, el Chato Buenaventura fue un intelectual ortodoxo, un ilustrado comprometido con el orden republicano tradicional que, hacia mediados del siglo veinte, era un referente de un orden conservador agotado por las transformaciones de los nuevos tiempos.

Este trabajo investigativo es una reflexión histórica que permite contribuir en la construcción de una historia de la intelectualidad nacional —y local—, cuyas bases están en muchos de esos *hombres de letras*, como Manuel María Buenaventura, que son un producto histórico previo a la profesionalización del saber histórico y de un Estado moderno jamás laico. La hegemonía de una visión de una patria católica y patriarcal, de entrega veneracional por los símbolos del pasado “glorioso” colombiano y caleño moldearon a Manuel María para ser un ciudadano obediente y proclive al trabajo, pero sensible por su entorno natural. Asumió el rol de ser un faro de la patria, pues: «Comprendí que el culto al pasado es lo que más fortalece el alma nacional y soñé con

---

21 “Un hombre, su ciudad y su museo”. *El País. Suplemento dominical*, domingo 20 marzo 1960.

dedicar el resto de mis días a prestarle a la patria un servicio de esta naturaleza».<sup>22</sup> Manuel María Buenaventura no secularizó su labor de historiador; como se evidencia en la interpretación del acontecimiento de la batalla de Boyacá: «Ni a Bolívar ni a Santander. Esa victoria la hizo Dios [...] La Batalla de Boyacá la ganó Dios [...] Bolívar fue el gran instrumento de que se valió la Providencia»<sup>23</sup>.

### III

El historiador Carlos Rincón asevera que en Colombia no existieron las precondiciones para que surgiera el coleccionismo y las colecciones sistemáticas<sup>24</sup>. Algo radical e injusto, pues si es verdad que Colombia alcanza una incipiente modernización capitalista con sus respectivas consecuencias sobre el fenómeno del coleccionismo, se percibe en la correspondencia de Manuel María una dinámica –aunque modesta– de intercambios intelectuales, ventas y regalos bibliográficos, documentales, de piezas históricas y arqueológicas, de autógrafos, estampillas u objetos diversos. Esto sugiere que, desde un pequeño núcleo coleccionista local en una ciudad “periférica” comparada con el protagonismo de la centralidad de la capital se articulaba a una red de coleccionistas nacionales e internacionales.

El Museo del Chato Buenaventura era una colección privada sostenida de su propio peculio. Las colecciones de: arqueología –en especial la genuinamente colombiana– y etnología; de numismática, de reliquias patrióticas, históricas y antigüedades prehistóricas; de joyas antiguas, de instrumentos musicales antiguos, obras de arte pictórico quiteño y santafereño; objetos relacionados con los hábitos y costumbres vallecaucanas; de colección documental, fotográfica y bibliográfica; de mascarillas auténticas, cerámicas, de orquídeas, frascos botánicos y hasta partes óseas. Toda una «heterogénea promiscuidad de objetos de valor»<sup>25</sup>.

El Museo del Chato pasó por varias etapas que obedecieron a unas condiciones históricas, sociales, económicas y políticas concretas. Lo fundó el cinco de septiembre de 1894, a los quince años de edad<sup>26</sup>. Aunque habían diferentes coleccionistas de objetos, ninguno de ellos tuvo la disciplina e interés del Chato que hizo de coleccionar objetos para su museo su pasión sin ser un coleccionista millonario. Sin disponer de las condiciones aptas para la conservación de los objetos de valor histórico, pues los recursos eran escasos, terminó por acumular sin inventariar. El museo también fue un sujeto público

22 BUENAVENTURA, Manuel María. *Del Cali que se fue*. Imprenta Departamental. Colombia, Cali. 1957, 16 págs.

23 Breve *Palique sobre Boyacá, con Dn. Manuel María Buenaventura*. Diario Relator, lunes 7 agosto 1950.

24 RINCÓN, Carlos. *Avatares de la memoria cultural en Colombia. Formas simbólicas del Estado, museos y canon literario*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Colombia, 2015, 233 págs.

25 OSORIO, Luis. *Un hombre, su ciudad y su museo*. Diario El País suplemento dominical, Cali, domingo 20 marzo 1960.

26 Cien personajes del siglo xx en el Valle del Cauca. Academia de Historia del Valle del Cauca y El Tiempo, Cali Valle. 2000.

que estuvo visibilizado desde la prensa, artículos de revista y los visitantes nacionales e internacionales como: intelectuales, académicos, políticos y artistas. El acceso de las clases populares ocurría en conmemoraciones patrióticas y cívicas. Sin disponer de los recursos económicos ni de disponer de una museografía idónea, sí tuvo la visión de llevar a un público más amplio a través de exposiciones itinerantes.

Lo que unos tildaban de “cuarto del loco”, “cuarto de chécheres”, “cuarto de San Alejo” o colección de vejestorios, otros veían una labor cultural patriota y fundamental. No cabe duda de que existía un universo variado de objetos en las colecciones del Museo del Chato Buenaventura. Pero resulta innegable que su proyecto coleccionista estaba ligado al «sesgo étnico y político que subyace a la colección, [que] incorpora la ideología de la élite blanca»<sup>27</sup>. El discurso que prima en este museo se enmarca en el de la historia patria, de los grandes hombres políticos y militares, es decir, el de la voluptuosidad del recuerdo patriótico: «...y pensé que la historia no se escribe observando, sintiendo y pensando, sino copiando verdades consagradas que se repiten automáticamente generación en generación»<sup>28</sup>.

Las diversas colecciones del museo del Chato estaban atravesadas por el elemento patriota, me refiero al “mito fundacional” de la nación colombiana:

Por el bien del progreso, de los negocios había que pacificar las rencillas, conseguir la unidad nacional y para ello se apoyaron en “el relato patriótico” o el “mito fundacional” como mecanismo para contener la descomposición de la patria, buscando incorporar las gestas y los sufrimientos de los héroes de la independencia a la conciencia nacional para que sirvieran de modelo cívico<sup>29</sup>.

Se percibe en el objetivo de su jardín de orquídeas y la designación en 1936 como flor símbolo nacional por concepto de la Academia de Historia. Entre las peculiaridades y extravagancias se localizan objetos, prendas, fragmentos del cuerpo humano que pertenecieron a personajes que se destacaron en la vida política, militar del proceso republicano o a representantes de los cánones literarios. El archivo documental, los autógrafos y, las vajillas políticas siguen apuntando a lo que planteo. En las piezas arqueológicas subyace el juicio de valor eurocentrista, en donde su interés por artefactos encontrados en el territorio de la joven Colombia pudiera dar rastro de civilización en los ancestros<sup>30</sup>.

---

27 Ver: ORTIZ, Santiago. Vida y obra del Coronel Anselmo Pineda. Un estudio del coleccionismo y las redes sociales en Nueva Granada durante el siglo XIX. Tesis historia, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2016.

28 BUENAVENTURA. Op. Cit., pág. 16.

29 VANEGAS, Isidro. *La revolución neogranadina*. Ediciones Plural. 2013, pág. 156.

30 Ver: RODRÍGUEZ ORTIZ, Jorge. *El Museo del Chato Buenaventura. La voluptuosidad del recuerdo patriótico*. Tesis de Historia, Universidad del Valle, Cali. 2018.

Por el hecho de haber sido un medio de difundir ese relato histórico este museo está bajo sospecha<sup>31</sup>, pues ese discurso de la nación no fue cuestionado ni debatido sino reproducido desde la institucionalidad y se impuso como la narración que representaba a la nación colombiana: católica, conservadora, centralista, blanca y mestiza.

De este museo no quedan sino rastros fantasmales. Sus magníficas colecciones, tuvieron diferentes destinos: las calles de Bogotá vendidas, mercados de pulgas, colecciones privadas, guardada por sus familiares, adquiridas por el Banco de la República y por la empresa editorial Bibliófilos-Car<sup>32</sup>. Parece ser que el museo fue cerrado porque, recordando las palabras de Walter Benjamin, «el fenómeno de la colección, al perder al sujeto que es su artífice, pierde su sentido»<sup>33</sup>, es decir, se dispó el Museo del Chato, una pérdida irreparable para la historia nacional y local, cuyos objetos hubieran sido fundamentales para *deconstruir* ese relato de la nación colombiana, para abrirlo a nuevas inquietudes y problematizaciones. Es una pérdida patrimonial inmensa por la diversidad de sus colecciones, por culpa de la indolencia y pobreza del Estado municipal y nacional al no adquirirlo para garantizar su adecuada conservación. La ciudadanía es cómplice de la pérdida, lo que evidencia una mentalidad frívola, de las ansias por lo nuevo y el temor por conocer y abrir nuestro pasado.

## Conclusiones

Una reflexión crítica sobre la identidad nacional colombiana puede contribuir a construir una sociedad más incluyente. Pero es menester que desde la institucionalidad se lleven a cabo políticas de memoria, pues hemos sido «la experiencia de un Estado nunca moderno, fracasado políticamente por carecer de voluntad y medios para incorporar a la población a una sociedad democrática».<sup>34</sup> En definitiva el impacto de la idea de la nación como unidad histórica y proyecto de organización colectiva canalizado por el Estado entra en conflicto con la heterogeneidad de las fuerzas culturales y sociales, pues no es un proceso unidireccional en el que se impone un orden sobre las sociedades pasivas, sino que también encuentra sus resistencias.

Los retos en la actualidad son los de analizar el papel de la globalización, de la regionalización, el papel político de las minorías y la reivindicación de la diversidad cultural. En un contexto de

31 Museo bajo sospecha, inspirado en la frase de Beatriz González ¿Un museo libre de toda sospecha?, En: Ernesto Restrepo. *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro. Memorias del Simposio Internacional y IV Catedra Anual de Historia*. Ministerio de Cultura. Colombia, 2000, pág. 95.

32 Encargados de la catalogación del Archivo Manuel María Buenaventura, que se encuentra en la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, que costó \$200 millones. Expone en la Feria del Libro ejemplares raros, antiguos, curiosos.

33 BENJAMIN, Walter. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Centellas Editores, España. 2012, págs. 53, 54.

34 RINCÓN, Carlos. *Íconos y mitos culturales en la investigación de la nación en Colombia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Colombia (2014), pág. 11.

mercantilización de la memoria urge la crítica dirigida a la propuesta del multiculturalismo que surge en la matriz del pensamiento democrático, del debilitamiento de fronteras y la crisis de las identidades nacionales, pero que no cuestionan la desigualdad. Es posible pensar una sociedad más orgullosa de sí misma desde un trabajo reflexivo de su relación con el pasado.

Propongorevalorizarel patrimonio cultural como bien público, de uso social que proporcione beneficio y satisfacción. Esto implica dos aspectos básicos: «el público como elemento clave para su conservación [...] promover el compromiso y toma de acciones para la conservación del patrimonio»<sup>35</sup> y la inversión de recursos económicos. El patrimonio visto desde esta perspectiva encuentra en los objetos un documento histórico, al que se le debe contextualizar, interpelar y problematizar, pero también para disfrutar de su valor estético.

## Bibliografía

- ALONSO, Luis e GARCÍA, Isabel. *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Alianza Forma. 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Centellas Editores, España. 2012. 156 págs.
- BRITTON, Diane F. *Historia pública y memoria pública*, En: *The Public Historian*. Vol. 19, # 3. New York. 1997.
- BUENAVENTURA, Manuel María. *Del Cali que se fue*. Imprenta Departamental. Colombia, 1957. 171 págs.
- BURKE, Peter. Visto y no visto. *El uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica, Barcelona. 2001. 281 págs.
- Cien personajes del siglo XX en el Valle del Cauca. Academia de Historia del Valle del Cauca y EL TIEMPO-Cali Valle. 2000.
- CALAF, Roser (Ed.). *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. Ediciones Trea, S. L. España. 2003. 175 págs.

---

35 MOSCO JAIMES. Op, Cit., pág. 8.

- CARDONA, Alba Patricia. *La colección de Pineda: acopiar gacetas, conservar el pasado y divulgar sus glorias*, En: Historia Caribe. Vol. VIII # 22 ene-jun, 2013 <http://www.scielo.org.co/pdf/hisca/v8n22/v8n22a05.pdf>
- DE DIEGO, Estrella. *Historia de unas cosas sin historia, El coleccionar y las cosas*, En: Revista de Occidente, # 141, 158 págs. Edita Fundación José Ortega y Gasset. España.
- DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François. *Conceptos claves de museología*. 2012. 90 págs.
- GARCÍA, Federico. *El museo imaginado. La formación histórica del concepto de museo*. España. 2000. 16 págs. <http://www.museoimaginado.com/wp-content/uploads/2017/02/Museo.pdf>
- GLASSBERG, David. *The Public Historian. Public History and the Study of Memory*. Vol. 18, #2. 1996, págs. 7-23.
- HOBBSAWN, Eric y RANGER, Terence. *La invención de la tradición*. Edición Crítica. Barcelona. 2012. 319 págs.
- Memorias de los Coloquios Nacionales. *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo*. Ministerio de Cultura. Museo Nacional de Colombia, Bogotá. 2001. 381 págs.
- MOSCO JAIMES, Alejandra. *Metodología interpretativa para formulación y desarrollo de guiones para exposiciones*. Tesis de Maestría. México. 2012. Págs. 1-80.
- Ministerio de Cultura. *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las artes visuales*. Colombia. 2012. 143 págs.
- POMIAN, Krzysztof. *La colección, entre lo visible y lo invisible. El coleccionar y las cosas*, En: Revista de Occidente, # 141, 158 p. Edita Fundación José Ortega y Gasset. España.
- RINCÓN, Carlos. *Avatares de la memoria cultural en Colombia*. Formas simbólicas del Estado, museos y canon literario. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Colombia. 2015. 496 págs.
- RODRÍGUEZ ORTIZ, Jorge. *El Museo del Chato Buenaventura. La voluptuosidad del recuerdo patriótico*. Tesis de Historia, Universidad del Valle, Cali. 2018. 87 págs.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Editado por Cátedra. Madrid, España. 1999. 388 págs.

SÁVATER, Fernando. *Contra las patrias*. Maxi Tusquets Editores, S. A. Barcelona, 2007. 201 págs.

SMITH, Anthony D. *¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones*, En: Álvaro Fernández Bravo [Ed.]. *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Editorial Manantial, Buenos Aires. 1995. 234 págs.

VANEGAS, Isidro. *La revolución neogranadina*. Ediciones Plural. 2013. 475 págs.

WILLS, María Emma. *Aportes desde la memoria colectiva a la historia pública*, 3rd International Public History Conference, Universidad de los Andes, julio 2016.

### **Archivos:**

Biblioteca Luis Ángel Arango, sala de libros raros y manuscritos, Fondo Manuel María Buenaventura. Bogotá.

### **Publicaciones periódicas:**

*Breve Palique sobre Boyacá, con Dn. Manuel María Buenaventura*. Diario Relator, lunes 7 agosto 1950. Centro de documentación del Banco de la República. Cali.

OSORIO, Luis Enrique. *Un hombre, su ciudad y su museo*. Diario El País, suplemento dominical. Cali, 20 marzo 1960. Hemeroteca de la Biblioteca Departamental Garcés Borrero. Cali.

# Estudios de Público: Una mirada hacia afuera para reevaluar lo de adentro. Estudio de caso del Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia

*Ana Cecilia Escobar Ramirez*<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-4327-0022

*Camila Esperanza Salazar Forero*<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-2945-1310

Artículo de reflexión derivado de investigación

Recibido: 28- 10-2018 Aprobado: 20- 03-2019

“Estudiar a los públicos implica poner a prueba el proyecto actual del museo, así como el futuro.”

Graciela Schmilchuk

---

## Resumen

El presente trabajo introduce el concepto y las metodologías propias de los estudios de públicos para repensar esta herramienta como forma de proyectar el trabajo del museo, utilizando como ejemplo la investigación realizada en el Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia. Así, el estudio contiene dos perspectivas, lo que el público piensa del museo y lo que los trabajadores creen sobre su trabajo y las posibles proyecciones que tienen. Así, el estudio se pensó como un monitoreo, siguiendo las caracterizaciones brindadas por Leticia Pérez Castellanos y la concepción que sobre este tiene Graciela Schmilchuk quien considera que los estudios de públicos deben contener una autoevaluación.

**Palabras claves:** Estudios de Públicos, Museo de Historia Natural, Museología, Universidad Nacional de Colombia.

---

1 Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Educación de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Correo: [acescobarr@gmail.com](mailto:acescobarr@gmail.com)

2 Bióloga de la Universidad Nacional de Colombia y actual coordinadora del Museo de Historia Natural.

**Audience Studies: An outward look to re-evaluate the inside.  
Case study of the Natural History Museum of the National University of  
Colombia**

**Abstract**

This paper introduces the concept and methodologies of audience studies to rethink this tool as a way of projecting the work of the museum, using as an example the research carried out at the Natural History Museum of the National University of Colombia. Thus, the study contains two perspectives, what the public thinks of the museum and what the workers believe about their work and the possible projections they have. Thus, the study was thought of as a monitoring, following the characterizations given by Leticia Pérez Castellanos and the conception that Graciela Schmilchuk has about it, who considers that studies of audiences should contain a self-evaluation.

**Keywords:** Audience Studies, Natural History Museum, Museology, National University of Colombia, Visitors, Biodiversity Outreach Visitantes, Divulgación de la Biodiversidad

---

**Estudos do público: Um olhar para fora para reavaliar o interior.  
Estudo de caso do Museu de História Natural da Universidade Nacional  
da Colômbia**

**Resumo**

Este documento introduz o conceito e metodologias de estudos do público para repensar esta ferramenta como uma forma de projectar o trabalho do museu, utilizando como exemplo a investigação realizada no Museu de História Natural da Universidade Nacional da Colômbia. Assim, o estudo contém duas perspectivas, o que o público pensa do museu e o que os trabalhadores acreditam sobre o seu trabalho e as possíveis projecções que têm. Assim, o estudo foi pensado como um acompanhamento, seguindo as caracterizações dadas por Leticia Pérez Castellanos e a concepção que Graciela Schmilchuk tem sobre o mesmo, que considera que os estudos de audiências devem conter uma auto-avaliação.

**Palavras-chave:** Estudos do Público, Museu de História Natural, Museologia, Universidade Nacional da Colômbia, Visitantes, Divulgação da Biodiversidade

---

## Introducción: ¿Qué son los Estudios de Público?

Como bien lo dice Graciela Schmilchuk<sup>3</sup> en el apartado escogido al inicio de este artículo, los estudios de públicos desde su consideración inicial implican poner a prueba al mismo museo, estar dispuestos a hacer cambios y, si es necesario, redireccionar estrategias y objetivos equilibrando lo que los visitantes esperan encontrar con lo que el museo quiere contar. Así mismo, como lo señala Eilean Hooper- Greenhill<sup>4</sup>, estos a su vez agrupan todas las investigaciones que involucren museos y sus públicos (actuales, potenciales y/o virtuales), por lo que dependiendo de los objetivos y fines del estudio la metodología envuelta en este será distinta.

Lo anterior genera que haya diferentes tipos de Estudios de Públicos, Leticia Pérez Castellanos en su texto *Estudios de Públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas*<sup>5</sup>, indica la existencia de cuatro de ellos: del tipo Diagnóstico, del Evaluativo, del estilo Monitoreo y del Investigativo. En el tipo de estudio de Diagnóstico se busca precisar el estado inicial del museo y su relación con los públicos, usualmente se realiza cuando no se encuentran más investigaciones de este tipo obteniendo un precedente y un punto de partida para buscar problemas y mejoras. El evaluativo, por su parte, está enfocado a establecer el funcionamiento de algo, en este caso algo específico como una exposición o programa educativo, normalmente el enfoque evaluativo se hace en todo el proceso, desde el diseño hasta el montaje de tal forma que se tengan en cuenta las opiniones y experiencias del público visitante. En tercer lugar, está el monitoreo, el cual se utiliza para saber cómo está funcionando el cotidiano del museo, por ejemplo, si una campaña logró sus objetivos, si la entrada de visitantes se mantiene estable, o si por el contrario después de un cambio en las instalaciones o programas aumentó o disminuyó su número. Por último, el investigativo, lo constituyen esos estudios que quieren aportar al conocimiento del campo, obteniendo generalizaciones y propuestas teóricas, aquí seubican objetivos más amplios como los de conocer sobre el impacto de los museos en un segmento de población específico, entre otros.

Siguiendo a esta misma autora, se propone una aplicación de los estudios desde tres contextos: el personal, el físico y el sociocultural<sup>6</sup>. En el personal los estudios se utilizan para establecer datos sociodemográficos, hacer una caracterización del público que visita el museo, acercamiento a las

3 Schmilchuk, Graciela. "Dos caras de una moneda. Evaluar exposiciones y museos/ conocer los públicos". En: Pérez Castellanos L. Estudios sobre Públicos y Museos. Vol. II. Apuntes para pasar de la teoría a la práctica. Ciudad de México: INAH, 2017, pág. 41.

4 Hooper-Greenhill, Eilean, "Studying visitors". En: S. Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*. Londres: Blackwell Publishing, 2006, pág. 323.

5 Pérez Castellanos, Leticia. "Estudios de públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas". En: Pérez Castellanos L. Estudios sobre Públicos y Museos. Vol. I. Públicos y Museos: ¿Qué hemos aprendido? Ciudad de México: INAH, 2016, pág. 24 en adelante.

6 Estos tres contextos son los propuestos por John Falk y Lynn Dierking en su teoría sobre la experiencia interactiva que dice que la experiencia en el museo es resultado de la interacción entre estos tres en una constante de retroalimentación y evolución. Falk, J. H. y Dierking, L. D., *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books, 1992.

experiencias de los visitantes entre otros; en cuanto a lo físico se analiza la interacción de las personas con el espacio expositivo; y en el sociocultural, se revisan las características particulares en las que se estructura una visita. De igual forma, se pueden dar aplicaciones transversales para entender las motivaciones intrínsecas y extrínsecas, sobre la satisfacción y resultados de aprendizaje y qué recuerdos persistentes deja el museo en las personas<sup>7</sup>.

A los 80 años de fundación del Museo de Historia Natural (MHN), nada más apropiado que saber si el camino recorrido es el correcto, si los cambios producidos en los últimos años han ayudado en la consolidación institucional de este y si estos han logrado un público satisfecho con la experiencia que brinda el MHN. Por este motivo y en vista de que ya existen estudios de tipo diagnóstico para este museo el tipo de estudio escogido fue el de monitoreo, esto con la intención de introducir esta práctica en los trabajadores del museo y explorar con ellos las posibilidades que alberga por ejemplo las evaluaciones más específicas de las exposiciones y los programas educativos que poseen.

## **Estudio de Caso: El Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia**

El Museo de Historia Natural, fue fundado formalmente en 1938 como parte del entonces denominado Departamento de Botánica, antecesor del Instituto de Ciencias Naturales (ICN), al que se encuentra fuertemente ligado desde entonces debido al objetivo principal de divulgar el patrimonio ambiental colombiano, así como el conocimiento científico allí desarrollado<sup>8</sup>. Actualmente, el museo es una unidad de extensión de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional que se apoya de la labor investigativa de los docentes del ICN para el desarrollo y actualización de las exhibiciones.

El museo dispone de 630 metros cuadrados de exposición donde se exhiben 556 especímenes biológicos representativos de 275 especies y 229 muestras arqueológicas. Con respecto a las reservas en el área biológica cuenta con cerca de 450 ejemplares en taxidermia<sup>9</sup>. Además, tiene siete exhibiciones de larga duración como lo son: Evolución, Antropología, Artrópodos, Mundo Marino, Aves, Reptiles, Mamíferos y actualmente dos exhibiciones temporales: “Palabras del Maíz” una exposición que relaciona la diversidad del maíz con la del lenguaje y desarrollada con el apoyo del Instituto Caro y Cuervo<sup>10</sup>; y “Diversidad de la Noche” desarrollada en asocio entre el museo, el colectivo Cundinamarca Nocturna, la fundación Conservación Internacional y el Observatorio Astronómico de la Universidad Nacional

7 Pérez Castellanos. Op. Cit., págs. 38-40.

8 Sarmiento Carlos, “Museo de Historia Natural”. En: Silva Carrero, Sánchez Botero, Restrepo Zea. Patrimonio de la Nación. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Rectoría, 2017, pág. 126.

9 *Ibíd.*, pág. 140.

10 Agencia de Noticias UN, El maíz, un grano con diversos nombres y variedades, Bogotá D.C, 10 de julio de 2018. En: <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/articulo/el-maiz-un-grano-con-diversos-nombres-y-variedades.html>

de Colombia (UNAL), esta busca acercar a las personas a la biodiversidad nocturna y llamar la atención sobre el efecto de la contaminación lumínica sobre los mismos<sup>11</sup>.

Como objetivo principal, el MHN está orientado en fomentar los procesos de educación informal, cultural y social mediante la integración de tres ejes temáticos: evolución, biodiversidad y conservación, los cuales parten del guion museológico y pueden ser trabajados en las diferentes salas del museo y en el recorrido guiado. Se busca que los visitantes reconozcan la biodiversidad del país y tengan en cuenta los procesos evolutivos que la generan con el fin de crear una conciencia de lo que se posee como nación y la necesidad de su conservación.

Dentro de sus servicios educativos<sup>12</sup>, se ofrecen diferentes actividades para los visitantes como lo son los recorridos guiados para todo tipo de público y las charlas y talleres especializados dirigidos principalmente a instituciones educativas. Adicionalmente, se realizan jornadas vacacionales para niños entre los 6 y los 12 años y algunos sábados se conmemoran fechas especiales (día de los océanos, día de las aves migratorias, día de los niños, etc.) haciendo actividades lúdicas. Una forma de financiamiento que ha encontrado el MHN es el del cobro de boletería, para el presente año el ingreso cuesta \$3.200 pesos colombianos para estudiantes y \$4.300 para particulares, estos valores varían según el salario mínimo legal vigente para el año y están destinados a cubrir parte de los costos de funcionamiento del museo.

En los últimos dos años el museo ha logrado consolidar un equipo de trabajo fuerte y que se debe principalmente al apoyo que le ha dado la decanatura al museo; se cuenta con el director, la coordinadora, dos profesionales de apoyo, (Estos últimos tienen un contrato por prestación de servicios durante los 12 meses del año), una pasante, tres estudiantes auxiliares<sup>13</sup> y cinco promotores de convivencia, estos últimos pueden variar en cantidad según estime la facultad. De esta forma, los recursos del museo dependen de los ingresos en boletería y apoyo desde la facultad a los museos.

11 Agencia de Noticias UN, Contaminación lumínica desorienta a animales nocturnos, Bogotá D.C 05 de octubre de 2018. En: <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/contaminacion-luminica-desorienta-a-los-animales-nocturnos.html>

12 Se puede obtener información adicional sobre las actividades del museo a través de la página web (<http://ciencias.bogota.unal.edu.co/historianatural/>), y de las redes sociales Facebook (<https://www.facebook.com/museo.dehistorianatural/>), Instagram, Twitter ([https://twitter.com/museohn\\_unal?lang=es](https://twitter.com/museohn_unal?lang=es)) las cuales se han consolidado durante el último año facilitando la divulgación principalmente de los eventos.

13 Estudiantes auxiliares: Figura mediante la cual un estudiante recibe un estímulo económico al realizar no más de 20 horas semanales en actividades de extensión, bienestar y gestión administrativa. Promotores de convivencia: Figura mediante la cual se le brinda un apoyo institucional a los estudiantes en situación de vulnerabilidad socioeconómica, iniciativa creada desde la vicerrectoría de sede y la dirección de bienestar de sede Bogotá. Tomado de: Dirección de Bienestar; Promotor de Convivencia. 24 de enero de 2017. <http://ciencias.bogota.unal.edu.co/la-facultad/estructura/bienestar/bienestar-universitario-en-la-facultad/otros-apoyos/promotor-de-convivencia/>

Dos fueron las principales características que según Castell con base en el diagnóstico realizado durante 2007 para los museos universitarios de la UNAL definieron (y tal vez aún definen) a los museos de la Universidad: “La cultura organizacional autárquica y reservada en la mayoría de los operadores de los museos de la Universidad; [y] La dispersión temática y espacial de las colecciones”<sup>14</sup>. Teniendo en cuenta el análisis anterior, el MHN en los últimos dos años ha procurado fortalecer los vínculos de trabajo con la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad y el programa de Maestría en Museología de la Facultad de Artes favoreciendo la capacitación del personal del museo junto con el fortalecimiento de las exhibiciones. Adicionalmente y con miras hacia el exterior de la Universidad se han generado lazos nuevos con empresas como Havas Group, colectivos como Cundinamarca Nocturna o Instituciones como el Instituto Caro y Cuervo, los cuales han permitido el desarrollo de propuestas expositivas que han facilitado la interacción con otros campos distintos a la ciencia, tales como el arte, la fotografía y la lingüística.

## Metodología

Como ya se mencionó, el Estudio de Públicos propuesto tuvo dos objetivos: Primero servir de monitoreo frente a diagnósticos y estudios de públicos que se habían realizado en 2007 y 2015 en la misma entidad para saber en qué grado el museo había avanzado; segundo, introducir la metodología de estudios de públicos a los trabajadores del museo y las posibilidades que brinda tales como el diseño de programas educativos y exposiciones temporales.

Para este estudio se siguió la metodología propuesta por Graciela Schmilchuk en su texto *Dos caras de una moneda. Evaluar exposiciones y museos/ conocer los públicos*, en donde se recomienda empezar con un análisis interno y el establecimiento claro de objetivos ya que “No es lo mismo explorar cómo aumentar la frecuentación a los museos, que la conquista de nuevos y diversos públicos o que la fidelización de públicos. No son objetivos complementarios sino diferentes, que exigen políticas, estrategias, programas y financiamientos específicos”<sup>15</sup>.

De lo anterior surgieron tres ejes de análisis, el documental, que estableció categorías de evaluación y monitoreo, la metodología de autoinforme - encuestas<sup>16</sup> realizadas a los visitantes para conocer su perspectiva y por último el autoinforme- entrevistas a los trabajadores del museo para generar

---

14 Castell, Edmon. “Los museos y colecciones museográficas de la Universidad Nacional de Colombia: una aproximación a la gestión del patrimonio cultural difuso (1867-2012)”. En: López, William. *Museos, Universidad y mundialización: la gestión de colecciones y los museos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Artes, 2010, pág. 162.

15 Schmilchuk, Op. Cit., pág. 45.

16 Sánchez Mora, María del Carmen. “Algunas técnicas de evaluación utilizadas en estudios de visitantes”. En: Pérez Castellanos L. *Estudios sobre Públicos y Museos*. Vol. II. Apuntes para pasar de la teoría a la práctica. Ciudad de México: INAH, 2017, pág. 111.

esta autoevaluación que indica Schmilchuk. Cabe aclarar que, si bien se espera que la autoevaluación se realice en primer lugar, es necesario mantener un cierto realismo sobre las posibilidades reales en instituciones de mediano tamaño con una insuficiencia de personal donde todos los procesos se realizan a varias manos y casi que al mismo tiempo. En lo que si no puede faltar cuidado es en el tratamiento de estos, así, acatando los consejos de esta misma autora:

Es fundamental que, aunque sencillas, las evaluaciones sean precisas y confiables. Primero, el diseño de instrumentos (cuestionarios, guías, fotos, maquetas, etc.), segundo, un procesamiento certero de los datos, por ejemplo, un diferencial semántico requiere un procesamiento por análisis factorial, y, por último, una interpretación adecuada. No se trata de recoger sólo opiniones, sino de comprender los silencios y los gestos<sup>17</sup>.

El análisis documental permitió extraer categorías para el monitoreo de las condiciones del museo en la actualidad. El primer texto revisado fue el de Lina García, Paula Matiz y Sylvia Suárez<sup>18</sup> que se trató de un diagnóstico a los museos de la Universidad Nacional de Colombia en el cual se evaluaron los siguientes aspectos: la institucionalidad, las colecciones, los inmuebles y los procesos de difusión y educación<sup>19</sup>. En segundo lugar, se analizó la tesis de maestría de Paola Parra *Reflexiones sobre la experiencia del visitante en el Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia*, la cual realizó encuestas a los públicos del museo sobre 9 temas: Georreferenciación (se refiere a lo Sociodemográfico), anteriores visitas, motivación, ubicación, expectativas, componentes positivos y negativos del museo, relaciones con el personal del museo, criterios de revisita y recomendar el museo<sup>20</sup>.

El establecimiento de estos puntos de discusión permite tomar algunas decisiones. Con respecto a las encuestas se optó por seguir la categorización de Paola Parra, aunque fue necesario recortar algunos de estos puntos (como criterios de revisita, recomendar el museo y motivación), y crear dos formatos diferenciados, uno para niños hasta los 13 años y otro para adolescentes, jóvenes y adultos. De esta forma se podrían comparar datos y obtener un monitoreo del museo teniendo en cuenta las especificidades del lenguaje que podría ser utilizado en estos dos grupos etarios.

---

17 Castell, Schmilchuk. Op. Cit., pág. 46.

18 García, L., Matiz P., Suárez S. Diagnóstico preliminar de las condiciones generales de los Museos de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2007. Parte 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012. Y García, L., Matiz P., Suárez S. Diagnóstico preliminar de las condiciones generales de los Museos de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2007. Parte 2. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.

19 García, Matiz, Suarez. Op Cit, pág. 11.

20 Parra, Paola. Reflexiones sobre la experiencia del visitante en el Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. Bogotá: Tesis para optar al título de Magíster en la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. Universidad Nacional de Colombia, 2016, pág. 70.

Así mismo, en el formato adultos se pensó una encuesta pre y post-visita que implicaba más preguntas con una complejidad mayor, en comparación al primer formato, en el que como se verá más adelante se incluyeron pocas y precisas cuestiones.

El establecimiento de estos puntos de discusión permite tomar algunas decisiones. Con respecto a las encuestas se optó por seguir la categorización de Paola Parra, aunque fue necesario recortar algunos de estos puntos (como criterios de revisita, recomendar el museo y motivación), y crear dos formatos diferenciados, uno para niños hasta los 13 años y otro para adolescentes, jóvenes y adultos. De esta forma se podrían comparar datos y obtener un monitoreo del museo teniendo en cuenta las especificidades del lenguaje que podría ser utilizado en estos dos grupos etarios. Así mismo, en el formato adultos se pensó una encuesta pre y post-visita que implicaba más preguntas con una complejidad mayor, en comparación al primer formato, en el que como se verá más adelante se incluyeron pocas y precisas cuestiones.

Ya para las entrevistas y pudiendo profundizar más sobre lo institucional se siguieron las categorías propuestas en el diagnóstico de 2007, añadiendo preguntas sobre la intención de actualización y las posibles recomendaciones y propuestas que tendrían para su trabajo futuro en el MHN.

## Análisis de Resultados

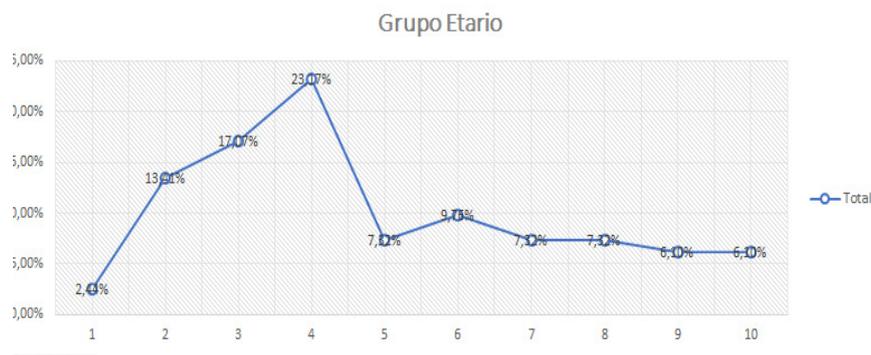
Antes de entrar en el análisis específico de las encuestas realizadas para este estudio de públicos se presenta a continuación el historial de visitantes del museo<sup>21</sup>. A primera vista ya resalta una conclusión, la población que más atiende el museo es el escolar. Sin embargo, es notable como la categoría Particulares ha venido en aumento producto posiblemente de estrategias puntuales para acercar el museo al exterior de la Universidad. Por otra parte, un descenso preocupante es el de los más próximos al museo, los universitarios. Como bien se ha visto en este pequeño aparte, un análisis global de cifras permite de entrada postular preguntas y problemas a resolver que requerirán de metodologías específicas para estos segmentos de población. Por ahora será mejor volver a lo que se evaluó en este Estudio.

21 La cifra de 2018 corresponde al número de visitantes entre enero y septiembre. Porcentaje 2018 para población preescolar: 25,8 %, Bachillerato: 27%, Universitaria: 31.1% y Particulares: 15.9 %. Todas las cifras fueron tomadas de los informes de gestión anuales: Arias, Jazmín. Informe de Gestión 2010 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero de 2011; Martínez, María Cristina. Informe de Gestión 2011 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2012.; Rocha, Verónica. Informe de Gestión 2012 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2013.; Rocha, Verónica. Informe de Gestión 2013 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2014.; Rocha, Verónica. Informe de Gestión 2014 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2015.; Rocha, Verónica. Informe de Gestión 2015 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2016.; Rocha, Verónica. Informe de Gestión 2016 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2017.; Salazar, Camila. Informe de Gestión 2017 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2018.

Año	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
<b>Total</b>	8980	7721	13115	9843	10730	8706	11511	15171	8220
<b>Población preescolar y primaria</b>	25,45%	13%	18,05%	10,41%	22%	5%	11%	16,60%	
<b>Población bachillerato</b>	26,87%	41%	40,68%	41,82%	36%	39%	40%	34,60%	
<b>Población universitaria</b>	46,71%	39%	29,94%	34,84%	20%	38%	35%	34%	
<b>Particulares</b>	0,97%	7%	11,33%	12,93%	22%	18%	14%	14,80%	

Entre el 20 de septiembre y el 6 de octubre se llevó a cabo el Estudio de Públicos propuesto con un total de 82 encuestas realizadas y 8 entrevistas a funcionarios del museo. Sobre las encuestas 34 fueron realizadas a niños (hasta la edad de 13 años) y 48 se realizaron con el formato para adultos. Así mismo, de este total el 79% correspondiente a 65 encuestas se efectuaron a personas que visitaron al museo en grupo, es decir, en medio de una visita programada y que disfrutó de los servicios educativos del museo, las otras 17 (21%) corresponden a visitas autónomas, es decir, personas que se acercaron al museo libremente.

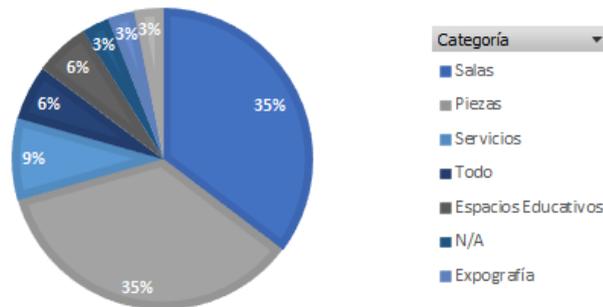
De igual forma, de las 82 personas encuestadas, el 67% (55) fueron mujeres, y los hombres correspondió al 33% (27), lo cual posiblemente se deba al porcentaje mayoritario de personal femenino como docentes de las instituciones educativas. Ahora, frente a los grupos etarios que visitan el museo, se quiso ser lo más específicos posibles, ya que en el momento de la planeación educativa y expositiva los niños y niñas de primera infancia tienen una aproximación diferente a los niños de 10 años, y a su vez a los adolescentes de 14 y 15 años, por lo que fue necesario ampliar los rangos. Para esto se ubicaron 10 grupos etarios: 1 (Menores de 9 años), 2 (Entre 9 y 11), 3 (entre 12 y 14), 4 (entre 15 y 17), 5 (entre 18 y 20), 6 (entre 21 y 25), 7 (entre 26 y 30), 8 (entre 31 y 41), 9 (entre 42 y 52), 10 (de 53 en adelante). La encuesta arrojó un total de 19 personas del grupo 4 conformándose como el primero en las estadísticas, y un total de 44 en el rango de edad entre los 9 y 17 años. De igual forma entre el grupo 5 a 7 participaron 20 personas, ya los grupos que corresponden a todos los mayores de 30 años sumaron 16 personas.



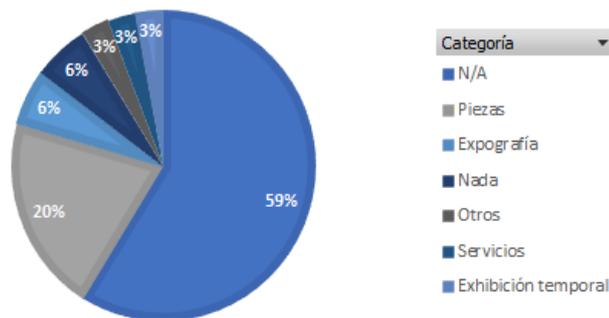
Sobre la procedencia. El 51% de las personas provienen de estas 4 localidades: Suba (15%), Tunjuelito (12%), Barrios Unidos (12%) y Engativá (12%). Les siguen muy de cerca Usaquén, Teusaquillo y La Calera. La cercanía es una explicación para estos resultados, sin embargo, lugares como Suba y La Calera dan pistas sobre las posibilidades para abarcar un público que se encuentre más alejado de las inmediaciones del museo. Se debe tener en cuenta que durante el estudio también asistió un grupo del Meta, lo cual da fe de que el museo es visitado por diferentes universidades y colegios del país que encuentran en el museo y en la ciudad una oportunidad para fortalecer sus proyectos educativos.

Después de analizar algunas consideraciones sociodemográficas de los encuestados, se pasará a los otros componentes más complejos -e interesantes- de lo recabado. Para este punto es necesario tener en cuenta que los dos formatos contaban con diseños distintos. En el caso de las encuestas para niños y niñas, como ya se ha comentado, las preguntas abiertas fueron reducidas y simples.

### LO QUE GUSTÓ



### LO QUE NO GUSTÓ

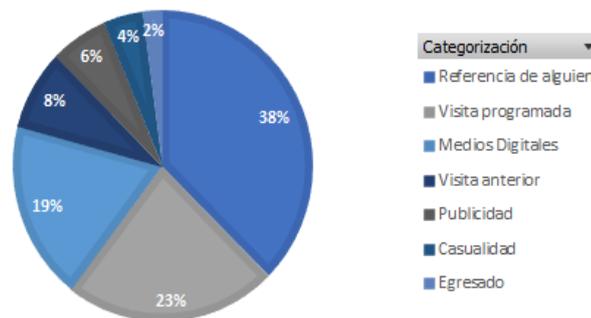


Frente a la pregunta sobre lo que les gustó del museo se encontraron variadas respuestas que fueron categorizadas en: Salas, cuando hablaban de alguna en particular; Piezas, si mencionaban animales o aspectos específicos de las salas; Servicios, cuando hablaban de la logística y la atención de los funcionarios del museo; Todo, cuando comentaban que todo les había gustado; Espacios Educativos, cuando se referían a objetos lúdicos del museo como “Museo para tocar” o el espacio para la toma de fotografías de la exposición temporal “Y si fuéramos nocturnos”; y Expografía para elementos de diseño que observaban del museo. Como se puede notar en el gráfico las salas y las piezas en general fueron las que más impacto generaron en los niños y niñas, sin embargo, al observar más de cerca las respuestas, la Sala Mundo Marino es la que se lleva los honores, tanto al referirse a la sala, como a los animales expuestos y su disposición fueron los que mejor acogida tuvieron con los niños. De los doce niños que hablaron de las salas, diez pensaron en la “exhibición marina”, uno habló sobre las aves, y el restante se refirió a todas. En cuanto a los que hablaron de piezas, las opiniones estuvieron divididas, tres escogieron los cráneos de la Sala de Evolución, tres se decidieron por los animales de la Sala Mundo Marino, uno escribió acerca de los insectos y el resto tuvo respuestas del tipo “Me gustó más la parte de los animales disecados”.

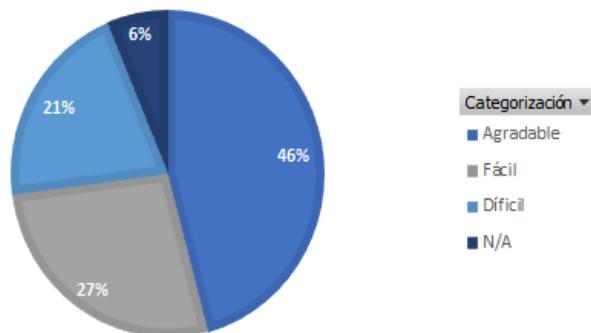
En cuanto a lo que no les gusto se extrajeron categorías similares de análisis para entender las respuestas proporcionadas. Un problema que resalta a simple vista es la falta de respuestas, sin embargo, al entender el gusto generalizado por la Sala Mundo Marino ya nos da pista sobre cuáles salas están generando un impacto positivo en los niños y niñas que visitan el museo. El segundo lugar lo tienen las piezas, y en especial los insectos, los “bichos”, arañas y murciélagos, que generaron temor en algunos de los encuestados y un nuevo desafío sobre cómo enfrentar estas emociones -que también los adultos tenemos- y transformarlas por respeto hacia la biodiversidad y la vida de estas especies.

La encuesta realizada para adolescentes y adultos fue más extensa. Como ya se explicó, tuvo un componente pre-visita y otro post-visita. Entre las cuestiones pre-visita se resaltan dos preguntas: ¿Cómo se enteraron del museo? y ¿Cómo fue su experiencia para llegar al museo?

### ¿CÓMO TE ENTERASTE DEL MUSEO?



## UBICACIÓN DEL MUSEO



Sobre la primera resaltan tres respuestas, las referencias personales, las visitas programadas y los medios digitales como los principales medios de divulgación que posee el museo. Las referencias personales engloban invitaciones de personas que ya habían realizado un recorrido por el museo o recomendaciones hechas por profesores (usualmente universitarios). Las visitas programadas tienen en cuenta las personas que llegan al museo en encuentros agendados. Por último, los medios digitales engloban las comunicaciones MHN a través de correo electrónico (para las mismas personas de la Universidad Nacional), redes sociales, página web (de los museos de la universidad o de los museos de Bogotá) y folletos. Si se comparan estas respuestas por las aportadas en el estudio de públicos de 2015<sup>22</sup> se pueden ver algunas diferencias: El primer lugar lo llevo la visita previa en el pregrado (30%), mientras que el segundo lo tuvo la casualidad (24%), las referencias personales estuvieron en el tercero (16%) y los medios digitales obtuvo solo un 6%. Esto permite varias conclusiones: la primera que la estrategia de los medios digitales está siendo explotada efectivamente, segundo las referencias personales se han vuelto una buena forma para aumentar el público visitante y por último que los motivos de visita se han vuelto más programados y menos casuales, lo que genera un pico de interés necesario para el museo.

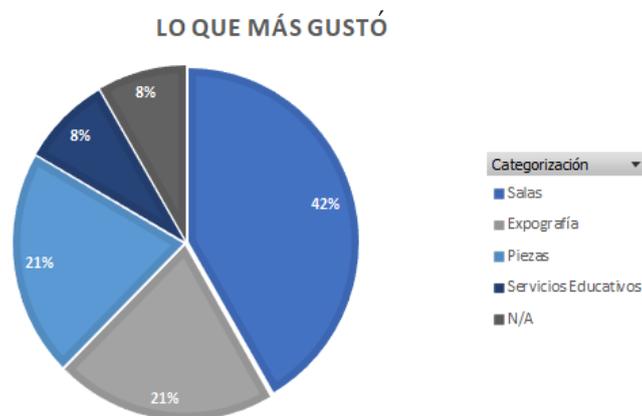
Uno de los grandes problemas que se perciben de parte de los trabajadores del museo es el de la ubicación de este, debido a que al estar dentro del campus y no tener señalización las personas se pierden, adicionalmente en ocasiones se generan algunas dificultades al momento de ingresar a la universidad lo que se presenta como un malestar. Sin embargo, dentro de las personas encuestadas se denota que las categorías de agradable (que expresa una experiencia total y positiva) y fácil (que menciona solo el aspecto geográfico) son una considerable mayoría. Esto no quiere decir que, y esto sobre todo para los que visitan el museo por primera vez y son externos de la Universidad, la llegada al edificio del Instituto no pueda resultar una odisea, teniendo un impacto negativo en la visita general.

22 Parra. Op. Cit., pág. 83.

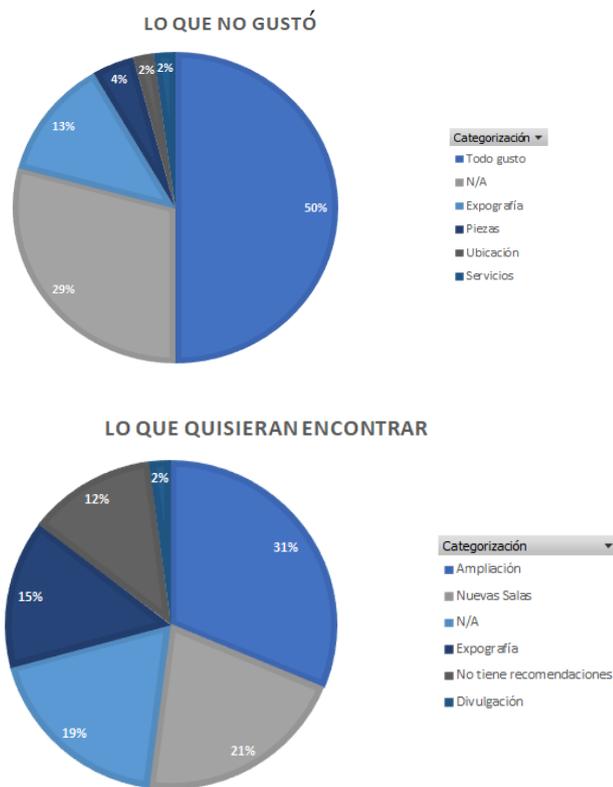
Frente a la pregunta sobre si ya habían visitado el museo con anterioridad el 77% respondió que era su primera visita en cuanto el 23% expresó visitas anteriores. Volviendo al estudio de públicos de 2015<sup>23</sup> se considera un cambio radical en las cifras donde el 62% aseguró haber tenido visitas previas mientras el 38% se trataba de un público nuevo. De esta forma dos conclusiones se pueden entrever: la primera, es que el aumento de público que asiste al museo desde 2015 es representado por nuevos públicos, lo cual es un gran avance; sin embargo, esto también conlleva, y sería la segunda idea, que es necesario plantear estrategias que ayuden a fidelizar este público entrante.

La última pregunta trató acerca de las expectativas. El 35% expresó la intención de encontrar algunas exposiciones específicas, por ejemplo, sobre humedales, o evolución, y en esta misma categoría otros fueron más detallados y comentaban que esperaban “Diversos ecosistemas con sus diferentes especies”. Otra de las categorías halladas fue la de espacios de aprendizaje (27%), las personas encuestadas indicaron que se encontraban allí para aprender información nueva y “datos curiosos” sobre los animales expuestos. El tercer puesto lo ocupó con un 19% las respuestas sobre la Colección del museo, es decir, respuestas del tipo “Aves, reptiles y mamíferos en general”, es decir que se referían a piezas o colecciones de piezas del museo.

Con esto se finaliza la encuesta pre-visita. En la siguiente parte de la encuesta se preguntaba sobre lo que había gustado, lo que no y lo que quisiera encontrar dentro del museo, con esto la intención era comparar la experiencia real de visita con las expectativas que habían demostrado.



23 Ibid., pág. 82.



Al igual que los niños, la categoría Salas con un 42% de mención fue la parte del museo que mayor impacto positivo tuvo en los adolescentes y adultos, y dentro de esta categoría la Sala Mundo Marino fue la más nombrada, sin embargo, salas como la de Aves, Mamíferos y Evolución también llamaron la atención. El segundo lugar presenta una diferencia con el formato de niños y es la Expografía, que ocupó el último lugar con ellos. Sobre esta los comentarios estuvieron dirigidos a la buena conservación, organización y muestra de los animales disecados en las salas. El tercer lugar lo ocupó la indicación de Piezas, dentro de este se juntan dos tipos de comentarios, los que alaban la gran diversidad de animales y los que nombran algunos en particular (como el montaje de la ballena de la Sala Mundo Marino). Es interesante destacar que, si bien dentro de las expectativas ver el museo como Espacio de Aprendizaje tuvo el segundo lugar; lo que más mencionaron fueron salas en particular y detalles sobre el diseño del espacio, esto puede deberse a dos realidades, una que el aprendizaje lo perciban en la numeración y recordación inmediata de lo que vieron por lo que no se lleven una “idea” más compleja sobre el mensaje del museo. O segundo, y este es el escenario más pesimista, que el mensaje que está brindando el MHN desde sus salas, y sus servicios educativos no esté siendo entendido por el público.

Sobre lo que no gustó se tiene una consideración, el 50% de las personas tuvieron una idea positiva del museo y no encontraron temas particulares que no les agradara, y el 29% simplemente no contestaron. Lo anterior se puede deber a un fenómeno ya estudiado: la deseabilidad social, que también afecta otras metodologías de los estudios de públicos, y que expresa esta disposición de los visitantes de evaluar positivamente el museo ya que es lo socialmente aceptado<sup>24</sup>. Por esto, la atención para el análisis debe estar en el tercer grupo de respuestas, la Expografía, en donde señalaron cosas como “mucha luz” en las salas, falta de explicación para algunas piezas y mayor interactividad en las salas. Como comentarios adicionales, una persona destacó el problema de ubicación del museo, otra pidió espacios de descanso y por último una se quejó sobre los animales disecados ya que suponía que estos habrían sido cazados para su posterior exposición en el museo. Como se puede ver, aunque no son comentarios mayoritarios si dan una pista sobre tal vez ideas más generalizadas que se llevan los visitantes y que se podrían explicar de formas sencillas como añadiduras al guion, pequeños textos dentro de las salas, o adecuación de algunas sillas.

Por último, y en vista de la posibilidad de encontrarse con este fenómeno de la deseabilidad social se agregó la pregunta sobre lo que le gustaría encontrar al visitante. Los resultados son dicentes: el 31% expresó un deseo de ampliación del museo en cuanto a las colecciones expuestas (“Más aves”, “más diversidad de animales”, “más tipos de animales amazónicos”). Le sigue una petición sobre nuevas salas (21%), y he aquí un dato divertido: 4 personas de las 10 que entran en esta categoría de respuesta, pidió una sala expresa sobre dinosaurios, seguidas por 2 que expresaron su deseo de una sala de astronomía y una que quería encontrar una sala sobre humedales. Por último, los que mencionaron temas sobre la Expografía se enfocaron en la utilización de nuevas tecnologías para aumentar la interactividad y de ambientación sonora en cada una de las salas.

Pasando a las entrevistas realizadas estas fueron 8: al director, a la coordinadora, a los dos profesionales, a una estudiante de práctica, a dos estudiantes auxiliares y a un promotor de convivencia. Aunque su objetivo era el de una autoevaluación de la labor realizada en el museo, las categorías que dirigieron las preguntas dejaron entrever varias cuestiones. No sobra decir que las entrevistas fueron realizadas y analizadas por la parte externa que realizó este estudio de tal forma que se logrará honestidad e imparcialidad a la hora de recabar y tratar los datos.

Seis fueron los ejes de la entrevista: el primero la llegada y el tiempo que llevaban en el museo; en segundo lugar la concepción del museo como concepto hasta definir un objetivo para el MHN; a continuación, sobre los recursos humanos del museo, a los promotores y estudiantes se les pedía que detallarán cuál era su aporte al museo, mientras que a los profesionales y al director

---

24 Sánchez Mora, Op. Cit., pág. 120.

se les preguntaba sobre si estos eran suficientes y el perfil que buscaban para estas plazas; en cuarto lugar se les cuestionaba sobre su intención de actualización; en quinto lugar aparecían preguntas sobre la proyección que ellos creían tenía el museo y las posibles actividades o exposiciones que quisieran elaborar; por último se interrogaba sobre la labor educativa del MHN.

Sobre el primer eje, al momento de realizar el perfil del personal del museo, se encuentra, como era de esperar, que la gran mayoría son biólogos, seguido de ecólogos, así mismo los estudiantes auxiliares llevan entre seis meses y un año de permanencia (contando los meses que no están vinculados contractualmente al Museo), mientras que los profesionales tienen más tiempo en el museo (dos de ellos empezaron como estudiantes auxiliares). Lo anterior presenta un notable cambio al organigrama presentado por Paola Parra<sup>25</sup> donde la única contratista era la Coordinadora, lo cual generaba una inestabilidad para el museo y un trabajo mínimo sobre las colecciones, las exposiciones y los servicios educativos.

Al preguntarse sobre la colección del museo se quería establecer primero las funciones y luego los objetivos que los trabajadores presumían eran las del MHN. Resaltó primero, que la función de conservación de la colección y de divulgación fueron las más comentadas por los entrevistados, solo una persona señaló el carácter investigador que también puede poseer esta institución, y en igual medida solo uno indicó la función social del mismo. Estas mismas concepciones fueron asociadas a los objetivos del Museo.

En cuanto a los roles que cada uno ejercía dentro del museo es de resaltar que todos señalaron que se trataba de un trabajo a varias manos donde todos hacían un poco de todo. Este tipo de estrategias son propias de museos de pequeño y mediano tamaño que no tiene la planta necesaria para la especialización de cargos. Sobre los perfiles, la insistencia fue la escogencia de biólogos, esto debido a que el principal papel que desempeñan los estudiantes auxiliares y los promotores de convivencia es el de ser guías en las visitas programadas, lo que necesita un conocimiento técnico especializado sobre la colección del museo.

Una pregunta que se hacía necesaria era saber la intención de actualización de los trabajadores del museo, a esto todos respondieron que había un interés; sin embargo, la profundidad del tipo de formación varió entre persona y persona. La mayoría se planteó realizar un curso sobre el tema, mientras que solo dos consideraron la posibilidad de un posgrado en esta área.

Las cuestiones sobre la proyección dejaron en claro que todos conocen la visión general que se tiene desde la dirección para el MHN, la estabilidad institucional, el aumento de visitantes, y una renovación general de las salas. Entre las ideas nuevas y potentes tenemos la del posicionamiento del Museo como centro investigador y punto de referencia para la divulgación de la biodiversidad del país. Así mismo, cuando se les pidió ideas para exposiciones y programas educativos, la mayoría hizo notar

---

25 Parra. Op. Cit., pág. 35.

la ausencia de la botánica dentro del Museo, además de una mirada desde los ecosistemas y que muestre las interdependencias entre especies en cada uno de los espacios expográficos.

Cuando se les preguntó sobre la labor educativa del MHN, todos estuvieron de acuerdo con que la intención era precisamente enseñar la biodiversidad del país para generar una conciencia ambiental de conservación; sin embargo ahondando más en lo que se entendía por enseñar, la concepción era la de una transferencia de conocimientos más que la de un intercambio o un reconocimiento de las ideas previas que traían los visitantes, lo anterior es vital que sea reforzado y más cuando es un área que viene en crecimiento dentro del Museo.

En conjunto, las entrevistas dejan algunas consideraciones generales: primero, si bien se ha realizado una labor en los últimos años por la consolidación institucional del museo, es cierto que el camino es aún largo y los recursos no son suficientes para mantener un buen personal -que sea permanente-. Segundo, al haber logrado un primer paso, el siguiente es la formación de los trabajadores, si bien tienen un entendimiento general sobre el trabajo a realizar algunos conceptos y tecnicismos no son del todo entendidos, lo que podría generar problemas cuando el museo tenga un mayor crecimiento. Tercero, la falta de recursos tiene varias consecuencias, una de ellas es la conservación de los especímenes almacenados y expuestos que requieren de personal especializado que restaure y cree un plan de conservación adecuado. Por último, y más que una consideración se reconoce como recomendación, la necesidad de la interdisciplinariedad en los cargos, entendiendo el museo como lugar de encuentro de diversas miradas sobre la realidad; no hay que dejar escapar la oportunidad de nuevos enfoques para el museo, además de la ayuda en aspectos claves como el diseño, la planeación y la ejecución de actividades con niños, la publicidad y un sinfín de oportunidades escondidas entre las personas que estudian en la Universidad.

## Conclusiones

En el momento en que se escribe este artículo, la Universidad Pública vuelve a estar en paro debido a la desfinanciación general que, sumándose a través de los años, ha venido debilitando los programas de formación, de investigación y de extensión, pilares fundamentales del quehacer universitario. Como se ha podido observar en el análisis de las entrevistas este desfinanciamiento para el caso del MHN viene de la mano de una falta de interés por su consolidación institucional. Por esto y razones de manejo en la universidad se hace necesaria la implementación de una política de museos universitarios que establezca y fortalezca su posición institucional, conectando a esto un refuerzo presupuestal que permita en primer lugar tener una gestión de colecciones adecuada y segundo un funcionamiento estable y óptimo para estos.

Tal como lo dice su director, "El museo es una entidad que aporta significativamente a la formación ciudadana y al reconocimiento social de la labor de la Universidad Nacional de Colombia. Su ubicación estratégica en la ciudad de Bogotá facilita sin duda la posibilidad de un buen número de jóvenes de poblaciones vulnerables lo visiten y así reconozcan otras opciones de vida."<sup>26</sup>. Cabe la pena resaltar que la universidad misma es un espacio que permite el encuentro de varias disciplinas y grupos sociales lo que la hace un espacio de transformación de la sociedad, no solo para la comunidad universitaria sino para el público en general.

Para finalizar queremos resaltar este aparte de la conferencia de Rhianedd Smith y Kate Arnold-Foster durante la I Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural realizada en 2007:

Nosotros en los museos universitarios estamos en una difícil posición en donde se reconoce el increíble potencial de las colecciones, pero así mismo reconocemos los defectos y precaria existencia. La pregunta que debemos plantearnos es si tomar una posición defensiva y gastar nuestro tiempo protegiendo nuestras colecciones o deberíamos tener un acercamiento proactivo y tratar de hacer de las colecciones agentes de cambio en lugar de víctimas del destino. Además, ¿Se puede hacer el segundo sin el primero?<sup>27</sup>.

## Bibliografía

Agencia de Noticias UN, Contaminación lumínica desorienta a animales nocturnos, Bogotá DC 05 de octubre de 2018. En: <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/contaminacion-luminica-desorienta-a-los-animales-nocturnos.html>

Agencia de Noticias UN, El maíz, un grano con diversos nombres y variedades, Bogotá D.C, 10 de julio de 2018. En: <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/el-maiz-un-grano-con-diversos-nombres-y-variedades.html>

Arias, Jazmín. Informe de Gestión 2010 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero de 2011.

---

<sup>26</sup> Sarmiento. Op. Cit., pág. 135.

<sup>27</sup> Smith R., Arnold-Forster K. University Museums- The Future. En: López, William. Museos, Universidad y mundialización: la gestión de colecciones y los museos. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Artes, 2010, pág. 66. Traducción libre.

Castell, Edmon. "Los museos y colecciones museográficas de la Universidad Nacional de Colombia: una aproximación a la gestión del patrimonio cultural difuso (1867-2012)". En: López, William. *Museos, Universidad y mundialización: la gestión de colecciones y los museos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Artes, 2010, págs. 159-168.

Dirección de Bienestar, Promotor de Convivencia. 24 de enero de 2017. <http://ciencias.bogota.unal.edu.co/la-facultad/estructura/bienestar/bienestar-universitario-en-la-facultad/otrosapoyos/promotor-de-convivencia/>

Falk, J. H. y Dierking, L. D., *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books, 1992.

Hooper-Greenhill, Eileen., "Studying visitors". En: S. Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*. Londres: Blackwell Publishing, 2006, págs. 323-376.

García, L., Matiz P., Suárez S. Diagnóstico preliminar de las condiciones generales de los Museos de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2007. Parte 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012a.

\_\_\_\_\_. Diagnóstico preliminar de las condiciones generales de los Museos de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2007. Parte 2. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012b.

Martínez, María Cristina. Informe de Gestión 2011 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2012.

Museo de Historia Natural Facultad de Ciencias, 2018, Misión, Visión y Objetivos, En: <http://ciencias.bogota.unal.edu.co/historianatural/>

Parra, Paola. Reflexiones sobre la experiencia del visitante en el Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. Bogotá: Tesis para optar al título de Magíster en la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. Universidad Nacional de Colombia, 2016.

Pérez Castellanos, Leticia. "Estudios de públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas". En: Pérez Castellanos L. *Estudios sobre Públicos y Museos*. Vol. I. Públicos y Museos: ¿Qué hemos aprendido? Ciudad de México: INAH, 2016. pp 20-45

- Rocha, Verónica. Informe de Gestión 2012 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2013.
- Rocha, Verónica. Informe de Gestión 2013 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2014.
- Rocha, Verónica. Informe de Gestión 2014 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2015.
- Rocha, Verónica. Informe de Gestión 2015 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2016.
- Rocha, Verónica. Informe de Gestión 2016 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2017.
- Salazar, Camila. Informe de Gestión 2017 Museo de Historia Natural- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Centro de Documentación, enero 2018.
- Sarmiento Carlos, "Museo de Historia Natural". En: Silva Carrero, Sánchez Botero, Restrepo Zea. Patrimonio de la Nación. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Rectoría, 2017.
- Sánchez Mora, María del Carmen. "Algunas técnicas de evaluación utilizadas en estudios de visitantes". En: Pérez Castellanos L. Estudios sobre Públicos y Museos. Vol. II. Apuntes para pasar de la teoría a la práctica. Ciudad de México: INAH, 2017, págs. 108-121.
- Schmilchuk, Graciela. "Dos caras de una moneda. Evaluar exposiciones y museos/ conocer los públicos". En: Pérez Castellanos L. Estudios sobre Públicos y Museos. Vol. II. Apuntes para pasar de la teoría a la práctica. Ciudad de México: INAH, 2017, págs. 40-50.
- Smith R., Arnold-Forster K. University Museums-The Future. En: López, William. Museos, Universidad y mundialización: la gestión de colecciones y los museos. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Artes, 2010, págs. 66-84.

# La Sala de Exposiciones Bibliográficas de la Biblioteca Luis Ángel Arango: a contraluz del pasado desde la lente de Sady González<sup>1</sup>

*Cristian Sánchez Chísica*<sup>2</sup>

Universidad Autónoma de Colombia - Bogotá

ORCID: 0000-0003-1262-4403

Artículo de reflexión derivado de investigación

Recibido: 8-12-2018 Evaluado: 20-03-2019

---

## Resumen

El presente artículo pretende dar a conocer el manejo, funcionamiento y recursos expositivos de la Sala de Exposiciones Bibliográficas y Documentales de la Biblioteca Luis Ángel Arango por medio de la Exposición fotográfica *Foto Sady; Recuerdos de la realidad*.

**Palabras claves:** biblioteca, exposiciones, fotografía, pasado, museografía, curaduría.

---

## The Bibliographic Exhibition Hall of the Luis Ángel Arango Library: in the light of the past from the lens of Sady González

### Abstract

The present article aims to inform about the management, operation and exhibition resources of the Bibliographic and Documentary Exhibition Hall of the Luis Angel Arango Library through the Photographic Exhibition *Foto Sady; Recuerdos de la realidad*.

**Keywords:** exhibitions, photography, past, museography, curatorship.

---

1 Este artículo nació como producto de la pasantía en Patrimonio y Museología realizada con la Subgerencia Cultural del Banco de la República, en la Biblioteca Luis Ángel Arango, durante el año 2017.

2 Historiador de la Universidad Autónoma de Colombia - Bogotá. Correo electrónico: cristiancho03@hotmail.com

## A Sala de Exposições Bibliográficas da Biblioteca Luis Ángel Arango: à luz do passado a partir da lente de Sady González

### Resumo

O presente artigo visa informar sobre a gestão, funcionamento e recursos expositivos da Sala de Exposições Bibliográficas e Documentais da Biblioteca Luis Angel Arango através da Exposição Fotográfica Sady; Recuerdos de la realidad.

**Palavras-chave:** biblioteca, exposições, fotografia, passado, museografia, curadoria.

---

### Introducción

La biblioteca Luis Ángel Arango hoy es una de las instituciones más importantes del país. Su prestigio radica no solo en el gran acervo de libros que guarda en los anaqueles de sus reservas, sino también en su destacado papel como nodo cultural de toda Colombia. Después de conocer la labor cultural de esta institución a nivel nacional y los diferentes tipos de documentos y archivos custodiados por ella, apareció el interés de estudiar las exposiciones que presenta la Biblioteca en Bogotá y sus sucursales cada año. Especialmente, aquellas que dentro de su desarrollo tienen como contenido principal temas o material gráfico.

Aunque este proyecto surgió con una idea más amplia, lentamente se fue delimitando y, por esta razón, el estudio del presente artículo estará centrado en las exposiciones realizadas por la Luis Ángel Arango en su sede principal. Específicamente, en la Sala de Exposiciones Bibliográficas, ubicada en el segundo piso del edificio. A decir verdad, es poco lo que se sabe sobre la forma en la que funciona este espacio. Por esta razón, y luego de saber la poca información que existe sobre la sala, emprendí la tarea de investigar sobre su funcionamiento.

La investigación, entonces, partió de dos preguntas centrales: ¿Cómo funciona la Sala de Exposiciones Bibliográficas de la Biblioteca Luis Ángel Arango? Y ¿Con qué objetivos son exhibidas las colecciones fotográficas que son propiedad de la Biblioteca o préstamos de otras instituciones?

Las exposiciones realizadas en la Biblioteca Luis Ángel Arango se desarrollan a partir de una serie de procesos de selección, conceptualización, investigación, escritura, preparación, diseño, producción y ejecución. En este proceso participan un grupo de funcionarios de la Biblioteca y algunas externas con conocimientos determinados sobre el tema escogido. Las exposiciones pueden ser internas, en alianza con otras instituciones y externas. Y sus temáticas giran en torno a los objetivos institucionales que, a su vez, se relacionan con objetivos misionales de la Subgerencia Cultural del Banco de la República.

Algunas de las exposiciones presentadas en la Biblioteca, cuentan con un enfoque dirigido al reconocimiento del pasado, bien sea desde un personaje, una región, un lugar o la representación cultural, política y social de la nación. Para estos casos, la fotografía cumple un objetivo didáctico, de comprensión y de contextualización que difícilmente logra cumplir un contenido escrito, permitiendo que los visitantes puedan entender de una manera más rápida y fácil los temas expuestos en la exposición. Es decir que a través de las imágenes plasmadas en fotografías se puede comunicar de manera más amena y digerible ese pasado que ya no está, pero que se nos presenta congelado en fragmentos de esa realidad. Aparte del uso didáctico que tienen las colecciones de fotografía, estas también se exponen con el objetivo de divulgar y generar redes de apropiación de un patrimonio visual que también ayuda a entender lo que fuimos, somos y seremos.

Son múltiples los temas y las colecciones que se han utilizado para el montaje de los guiones en la Sala de Exposiciones Bibliográficas. De hecho, al no existir una memoria de exposiciones, producida por la misma institución, es difícil presentar una cifra exacta de cuántas exposiciones se han realizado en este espacio. En el curso de la investigación se intentó hacer este levantamiento, pero la falta de documentación hizo imposible terminar esta tarea. Al tener un panorama tan múltiple, este trabajo solamente se encargará de una exposición dedicada al tema de la fotografía.

¿Por qué la fotografía? En nuestro presente la imagen cumple un rol de comunicación muy importante, somos una cultura más visual que escrita, por esta razón, considero que es una herramienta de suma importancia. Además, por años se ha mostrado un mayor interés por difundir el patrimonio bibliográfico y creo que es momento de generar una reflexión, a través de la divulgación, de la importancia de la conservación, investigación y apropiación de las colecciones fotográficas que reposan en los fondos de la Biblioteca. Por consiguiente, he escogido para los objetivos de este artículo la exposición como estudio de caso: *Foto Sady: recuerdos de la realidad*.

Es importante destacar que la bibliografía, como ya comenté en líneas anteriores, sobre la Sala de Exposiciones Bibliográficas es muy poca. De hecho, el gran objetivo de este trabajo es generar un aporte bibliográfico en esta línea. Así, las fuentes documentales de sustento de esta investigación son: una entrevista realizada a un funcionario de la Biblioteca; los catálogos de exposición; la divulgación de exposiciones (en páginas web y prensa); y algunas piezas gráficas donadas, amablemente, por curadores.

El artículo se encuentra dividido en dos partes: en la primera, se explica de qué manera funciona la Sala de Exposiciones Bibliográficas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, mientras que en la segunda parte se realiza la presentación de una exposición en la que se usó la fotografía como una forma de representación del pasado y como una herramienta de comunicación más democratizadora y amena para el público.

## I. ¿Dónde nace la exposición?

La Biblioteca Luis Ángel Arango nació como un espacio del Banco de la República para el resguardo, la conservación y la difusión del material documental, al que después se unió material sonoro y artístico. Fundada en 1958, la Biblioteca cuenta con una serie de espacios, servicios y actividades que brinda a los distintos tipos de público un acceso al conocimiento, la cultura y el arte.

Desde sus inicios la Biblioteca ha contado en sus instalaciones con una sala de exposiciones gratuita<sup>3</sup>, en donde se exhiben diferentes aspectos de la cultura, la sociedad, la economía y la historia nacional, brindando a los visitantes una alternativa para adquirir nuevos conocimientos. Este servicio también se muestra acorde con los objetivos de la Subgerencia Cultural del Banco de la República contribuyendo con la conservación, investigación, estudio y difusión tanto de las colecciones bibliográficas, documentales y fotográficas de la Biblioteca como del conocimiento general de los visitantes<sup>4</sup>. Las exposiciones presentadas en la Biblioteca son denominadas como exposiciones bibliográficas o documentales. Se desarrollan a partir de un documento o una serie de documentos escritos, sonoros, audiovisuales o fotográficos que, en su conjunto, reflejan una perspectiva acerca de personajes, acontecimientos o hechos históricos.

---

3 La información presentada en esta primera parte es una compilación de textos y catálogos de las exposiciones de la BLÁA (Biblioteca Luis Ángel Arango), documentos de prensa (Las exposiciones de la Biblioteca se difunden a través de los siguientes medios impresos: Revista Semana, periódico El Tiempo, Revista Arcadia y Revista GO (Guía Del Ocio) y entrevistas. Especialmente, la entrevista obtenida durante el proceso de Pasantía en la Biblioteca al Profesional en Investigación y Referencia Juan Ignacio Arboleda.

4 REPÚBLICA, Banco. Acerca de la labor cultural del Banco de la República. Banrepcultural. (en línea), 13 febrero de 2018. Disponible en Internet: <http://www.banrepcultural.org/acerca-de>

El proceso de selección de los temas se da por medio de una serie de pasos en el que se discuten los objetivos institucionales, las decisiones del grupo de la Biblioteca conformado por la Subgerente Cultural, el director de la Biblioteca y el Jefe de Servicios al Público. Ya que según lo manifestó Juan Ignacio Arboleda la selección de las temáticas o de archivos que serán objeto de exhibición, responden a un objetivo institucional que permiten determinar la metodología que se aplicará durante la preparación y el desarrollo de la exposición, con el fin de transmitir al público el mensaje deseado.

## I. I. Selección temática

Las exposiciones de la BLÁA cuentan con una serie de procesos de selección, conceptualización, investigación, escritura, preparación, diseño, producción y ejecución en los que participa un grupo de la Biblioteca y, posteriormente, algunas personas externas con conocimientos determinados sobre el tema escogido (especialmente curadores y diseñadores). Al respecto, Arboleda refiere que el proceso de hacer una exposición bibliográfica articula todos los objetivos misionales de la Subgerencia Cultural y la Red de Bibliotecas del Banco de la República de contribuir con el rescate, preservación, análisis, estudio, organización, investigación y difusión del patrimonio cultural de la nación, propiciar el acceso al conocimiento y consolidar el sentido de ciudadanía.

La diversidad de temas que la Biblioteca presenta en sus exposiciones depende, en su mayoría, del estado y acceso a los documentos que la componen y, en ocasiones, a los procesos coyunturales por los que atraviesa el país. Tal es el caso de la exhibición preparada para la celebración de la conmemoración del bicentenario del grito de independencia de Colombia, donde se rescataron las ideas de libertad, igualdad y ciudadanía. La exposición fue titulada *Palabras que nos cambiaron*<sup>5</sup>, partía de la importancia del lenguaje en el proceso de independencia y para explicarlo recurrió a diferentes documentos como cartas, manuscritos, prensa, sermones, documentos legales, entre otros.\*

Según Arboleda, las razones para elaborar una exposición en la Biblioteca son diversas y van desde el objetivo de “promocionar un documento o un archivo recién adquirido”, como se hizo con la exposición sobre el fotógrafo Hernán Díaz Revelado, *Retratos, sesiones y hojas de contacto*; “Conmemorar un acontecimiento”, como la exposición del año 2016, *De toda la gente: La asamblea Nacional Constituyente 1991-2016*; o “destacar un tema relevante para la discusión pública”, como se evidenció con la exposición *Fotos Sady: recuerdos de la realidad*, en el 2014.

3 La exposición fue curada por la historiadora colombiana, Margarita Garrido, experta en temas de la cultura política colonial y republicana y quien durante el año 2010 (año en que se inauguró la exposición) era la Directora de la Biblioteca.

\* ENTREVISTA Juan Ignacio Arboleda, Bogotá, 05 de noviembre de 2017.

Existen varias razones para organizar una exposición en una Biblioteca: promocionar un documento o un archivo recién adquiridos, conmemorar un acontecimiento, destacar un tema relevante para la discusión pública. A diferencia de las exposiciones de arte o de arqueología, las exposiciones bibliográficas también buscan incentivar el uso de la colección. Las piezas de una exposición de arte o arqueológica solo se pueden acceder por medio de una exposición, en cambio, la Biblioteca ofrece otros servicios y programas que le permiten a los visitantes consultar y profundizar en los documentos y temas que son exhibidos.\*

Uno de los mejores ejemplos, son los textos o catálogos producidos antes o durante las exposiciones. Estos catálogos tratan un panorama general sobre el contexto histórico y social de algunos objetos que hacen parte de la exhibición.

Otra herramienta utilizada para el acercamiento a los documentos y a la temática de las exposiciones es por medio del internet. Allí, los usuarios pueden encontrar páginas especialmente elaboradas a modo de exposición con textos e imágenes, en donde se desarrolla todo el contexto expositivo en un recorrido virtual explicando cada tema de forma concreta<sup>6</sup>.

Para tener un acercamiento más personal a los documentos de las exposiciones, los usuarios pueden acceder de diferentes formas, siempre y cuando, el documento esté en buen estado, sea parte de las colecciones de la Biblioteca y el usuario cumpla con las medidas necesarias de conservación para su acceso. Así mismo, algunos de estos documentos se encuentran digitalizados en la página del Banco de la República Cultural en la sección de Documentos y colecciones especiales<sup>7</sup>.

Como se mencionó, el proceso de selección temática de las exposiciones encierra una serie de objetivos misionales de la Subgerencia Cultural del Banco de la República. Así mismo, depende del estado de conservación y acceso a los documentos y debe pasar por una serie de discusiones por parte de un equipo compuesto por el Director de la Biblioteca, el Jefe de Servicio Público y el Subgerente Cultural, quienes deciden la pertinencia, los recursos y el desarrollo de los temas seleccionados.

---

\* ENTREVISTA Juan Ignacio Arboleda, Bogotá, 05 de noviembre de 2017.

6 Para ver una exposición virtual, revisar el siguiente enlace: <http://proyectos.banrepcultural.org/sady-gonzalez/es>

7 REPUBLICA, Banco. Acceso a colecciones especiales (En línea). Bogotá, Colombia: Banrep. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/servicios/acceso-colecciones-especiales>.

## 1.2. Proceso de curaduría

El proceso de curaduría es uno de los pasos más importantes en el desarrollo o montaje de una exposición, puesto que el curador es quien se encarga de la investigación y descripción de las piezas para, posteriormente, comunicar un mensaje a través de la exposición. La labor del curador se presenta como uno de los ejercicios más completos para la elaboración de las exposiciones tal como lo explica, la museóloga mexicana, Alejandra Mosco a continuación.

Defino la curaduría como la disciplina que se encarga del estudio de la creación artístico-cultural y de los saberes reunidos en el museo a través de la identificación, clasificación, documentación, catalogación, investigación, selección y ordenamiento de sus colecciones. Su finalidad consiste en conceptualizar y desarrollar contenidos para las exposiciones, con un sentido de comunicación-divulgación dirigida a los públicos, por medio de la interpretación de sus valores y significado<sup>8</sup>.

Seleccionada la temática, el equipo de la Biblioteca debe escoger un curador; en la mayoría de los casos externo, que cuente con un profundo conocimiento sobre el tema de la exposición y los documentos a exhibir; para luego de una lectura y revisión de los documentos, organizar y recrear el mensaje que se quiere comunicar al público por medio de un pre-guion curatorial.\*

El proceso de curaduría también depende del tipo de instituciones que participan en el desarrollo de las exposiciones, pues en algunos casos son las instituciones partícipes quienes seleccionan al curador y hasta el mismo desarrollo del montaje de la exposición. En otros casos, las exposiciones traen todo el contenido establecido (curaduría, diseño y museografía), lo que requiere solo del montaje y el espacio por parte de la Biblioteca.

Uno de los deberes más importantes en el proceso curatorial es la escritura de un guion, en donde se pretende de manera sintética y narrativa describir lo que se quiere decir por medio de los objetos que se van a exponer en un lugar<sup>9</sup>. El guion debe dar cuenta de la investigación realizada por el curador y la manera en que logra poner en diálogo dicha investigación con las piezas de la colección de la Biblioteca<sup>10</sup>.

8 MOSCO, Alejandra. Sobre la curaduría y su papel en la divulgación. En: Revista Intervención (Online). Enero – junio 2016, no 13. (citado 14 de febrero de 2018). Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/inter/v7n13/2007-249X-inter-7-13-00074.pdf>.

\* ENTREVISTA Juan Ignacio Arboleda, Bogotá, 05 de noviembre de 2017.

9 COLOMBIA, Museo Nacional. (En línea). Manual de Curaduría. Bogotá, Colombia. Museo Nacional. Bogotá, 2008. (18, diciembre Disponible en: [www.museonacional.gov.co/el-museo/manuales-de-area/Documents/mcuraduria.pdf](http://www.museonacional.gov.co/el-museo/manuales-de-area/Documents/mcuraduria.pdf)

10 Ídem.

En el caso de las exposiciones de la BLÁA, el curador debe elaborar un documento previo, pre-guión, donde se organicen las diferentes ideas sobre los temas que se quieren tratar y sobre los objetos, herramientas, documentos y demás elementos que serán utilizados a lo largo del proceso de la exposición. A partir de la aprobación de este pre-guión, por parte del comité de la exposición, se realiza el guión curatorial, en este, se debe incluir los textos que se utilizarán en la sala, los tipos de documentos que serán exhibidos y las fichas técnicas de todos los objetos utilizados durante la exposición.\*

### 1.3. Proceso de selección museográfica

Teniendo en cuenta que las exposiciones bibliográficas y documentales de la BLÁA son temporales<sup>11</sup> y tienden a contar con documentos en riesgo de deterioro, el montaje y desarrollo museográficos son definidos a partir de las directrices de la Sala de Exposiciones Bibliográfica y teniendo como prioridad la conservación de la colección que vaya a ser exhibida. De tal manera, el proceso museográfico debe tener en cuenta todos los riesgos que el material pueda tener durante la exposición, el contacto con los usuarios, la exposición a la luz y el polvo.

El proceso museográfico puede definirse como la articulación entre la historia que se quiere contar, los objetos con los cuales se quiere contar dicha historia y el espacio donde se va a contar<sup>12</sup>. En el caso de la Biblioteca, tanto el diseño de la exposición como la organización de los diferentes documentos y herramientas expositivas están a cargo del trabajo del diseñador gráfico y el museógrafo. En un trabajo casi en simultáneo, el diseñador se encarga de crear todo el contenido gráfico que requiera la exposición y sus herramientas de soporte, mientras el museógrafo se encarga del mobiliario, la iluminación y la articulación a ese espacio de todas las piezas gráficas. Es importante mencionar que en algunos casos el museógrafo también puede desempeñarse como diseñador gráfico.

En el caso de la Biblioteca, la museografía también depende del tipo de exposición que se vaya a realizar -interna, alianza o externa. Por ejemplo, si la exposición es interna la museografía estará a cargo de la Biblioteca, pero si se realiza en alianza esta parte del proceso podría recaer en la institución con la que se vaya a realizar el montaje del guión.

---

\* ENTREVISTA Juan Ignacio Arboleda, Bogotá, 05 de noviembre de 2017.

11 Una exposición temporal es aquella que es exhibida durante un periodo corto, generalmente entre tres y seis meses dependiendo del estado y conservación de los documentos u objetos expuestos.

12 RESTREPO, Paula y CARRIZOSA, Amparo. Manual Básico de Montaje Museográfico. Bogotá. 2006, pág. 1.

## 1.4. Instituciones partícipes del proceso

Las exposiciones de la Biblioteca se exhiben en un periodo estimado de tres meses debido a la delicadeza de los objetos. Y pueden clasificarse bajo tres modalidades: Internas, externas y con alianza. Estas últimas, permiten entablar relaciones institucionales, nuevos enfoques y temas que brinden a los usuarios variedad de contenidos.

Las exposiciones internas, son aquellas que se realizan con los recursos, documentos e investigación de la BLÁA como, por ejemplo, la exposición fotográfica *Foto Sady: recuerdos de la realidad* que contó con documentos de una de las colecciones fotográficas más importantes de la Biblioteca<sup>13</sup>. Por su parte, las exposiciones de carácter externo, son aquellas que piden en préstamo solamente el espacio de exposición temporal de la Biblioteca, pues ya tienen lista la curaduría, el diseño museográfico y su montaje. La BLÁA se encarga de prestar la Sala de Exposición y todo lo que incluye su préstamo (seguridad, adecuación, pintura), mientras que la otra institución se encarga de tener listos todos los otros elementos que componen la exposición para su exhibición. Un ejemplo de este tipo de exposiciones fue *16 personajes que maravillan y... Miguel de Cervantes*. Esta exposición se llevó a cabo en conjunto con la organización Acción Cultural Española en el año 2016 y, por su itinerancia, fue diseñada a partir de paneles en forma de libros donde se documentaba la vida y obra de Cervantes.

Finalmente, las exposiciones con alianza comprometen la labor de la Biblioteca en relación con otras instituciones como universidades. En este caso, las dos instituciones deben especificar los compromisos y funciones de cada una frente a lo que se quiere realizar. Para el año 2010 se realizó la exposición *Ensamblando la Nación: cartografía y política en la historia de Colombia* entre la BLÁA y la Universidad de los Andes, en donde la primera institución se comprometió con el préstamo del espacio, la producción y el diseño del mobiliario, mientras la segunda estuvo a cargo de la curaduría, realizada por el historiador Mauricio Nieto Olarte, el cartógrafo Sebastián Díaz Ángel y el historiador Santiago Muñoz.

Si bien existen estas tres modalidades y la BLÁA no cuenta con un archivo o memoria de exposiciones realizadas, encontramos que las más frecuentes, son las internas. Bien sea por el alcance y acceso a los documentos de sus colecciones o por la falta de propuestas específicas y acuerdos entre la Biblioteca y otras instituciones.

---

<sup>13</sup> La colección fue donada a la Biblioteca en el año 2012 por el hijo de Sady González, Guillermo Gonzáles, quien al mismo tiempo participó como curador de la exposición. La colección cuenta con más de 9.000 imágenes en diferentes formatos, de las cuales alrededor de 100 fueron exhibidas por la BLAA en esta ocasión.

## I.5. La Sala de Exposiciones Bibliográficas

Es necesario destacar la importancia de la Sala de Exposiciones Bibliográficas y Documentales respecto a otro tipo de salas, galerías de arte o museos situados en el centro de Bogotá. Si bien, muchos de estos espacios de la ciudad cuentan con un acceso gratuito a sus salas, una de las diferencias con la Sala de Exposiciones de la BLÁA es su fácil acceso y disponibilidad al público. Ya que el hecho de ser una Biblioteca con múltiples servicios permite contar con una diversidad de espectadores que no necesariamente suelen tener interés por el arte, la historia o la literatura, sino que, por el contrario, optan por visitar las exposiciones por el repentino encuentro e invitación que se hace a través de la publicidad exhibida en la Biblioteca.

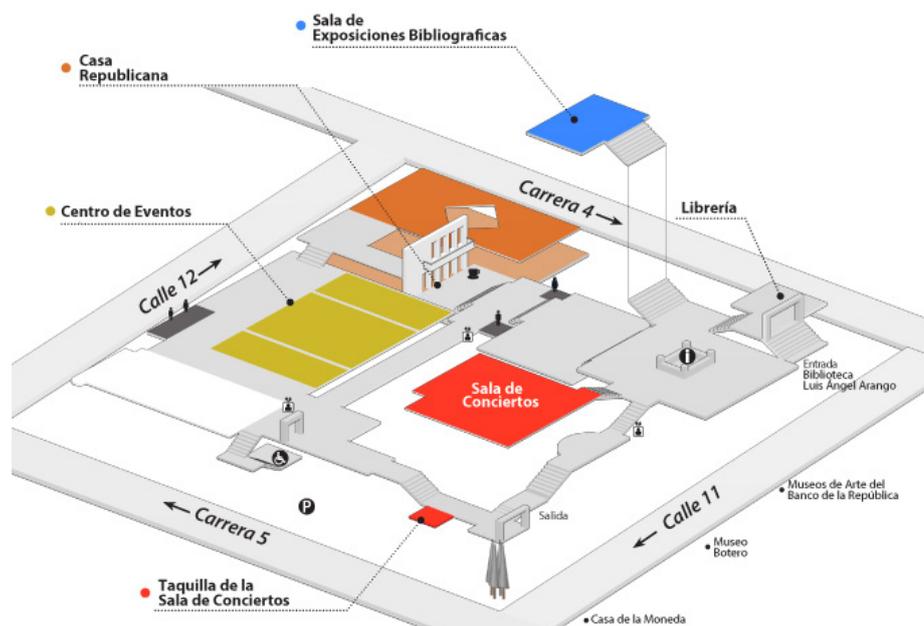


Imagen I: Mapa de la BLAA<sup>14</sup>

Los museos del centro de Bogotá cuentan con la particularidad de estar dirigidos a un tema concreto: el oro, el arte colonial, la numismática nacional, los trajes regionales, la cerámica o artistas colombianos. Por lo general, montan exposiciones temporales cercanas al tema principal del museo. La sala de exposiciones BLÁA se ha caracterizado por trabajar diferentes temáticas desde diversas perspectivas, lo que permite no solo un gran número de asistentes, sino al mismo tiempo crear en ellos una relación, una comprensión y un mensaje en relación con el tema de la exposición. Esto nos demuestra la

<sup>14</sup> Imagen I: Mapa de la BLAA. (Citado 15, mayo, 2018) Disponible en: <http://www.zonabogotadc.com/2013/04/biblioteca-luis-angel-arango.html>

la versatilidad que tiene la sala al tratar diversos temas, con herramientas bibliográficas, sin ser monotemática. Es decir que desde esta perspectiva las exposiciones de la Biblioteca divergen de las temporales de los museos cercanos, pues por lo general sus montajes a corto plazo casi siempre rondan alrededor del tema central del museo.

La Sala de Exposiciones BLÁA cuenta con la particularidad de acercarse e invitar al usuario desde el momento que accede a la Biblioteca. Esto se suma a la masividad de usuarios que atiende la Biblioteca que son alrededor de 7.000 y 9.000 por día<sup>15</sup> y que se pueden contar como posibles asistentes a la Sala de Exposiciones. Esta es otra de las particularidades de la sala, pues logra captar un público de tránsito que termina muchas veces disfrutando de una exposición sin proponérselo.

Como ya se ha mencionado, las exposiciones de la BLÁA cuentan con diversos documentos para exhibir; siendo las colecciones fotográficas uno de sus principales recursos. Los temas tratados por las exposiciones de la Biblioteca disponen de un contenido que, en ocasiones, hacen referencia al pasado, bien sea desde la representación de alguna comunidad, de un suceso, de una coyuntura histórica o de una puesta en escena artística. Este tipo de contenidos no solo sirven para que los visitantes aprecien y reconozcan las temáticas exhibidas, así mismo, sirven como fuente de estudio para que investigadores, estudiantes y académicos centren sus investigaciones o tomen como objeto de acceso al conocimiento los diferentes documentos o piezas expuestas que, en diferentes casos, son representados desde un contexto histórico.

## **1.6. Estrategias de divulgación de las exposiciones**

Una de las características tanto de la BLÁA como de los museos y otros espacios de exposición es la publicidad que se debe realizar que, más que una publicidad, termina siendo una invitación abierta a todo tipo de público. En el caso de la BLÁA tanto la estructura interna como externa, sirven como un escenario de difusión acerca de los contenidos de las exposiciones. En diferentes casos, el muro del lado sur de la Biblioteca ha funcionado como un cronograma de actividades, en donde las exposiciones resultan siendo las protagonistas.

Este recurso permite la interacción entre el transeúnte, que pasa desapercibido sin utilizar los servicios de la Biblioteca, con su interior y necesariamente con la exposición. Para la exposición de las fotografías de Sady González se implementaron diferentes recursos que permitieron que, desde la entrada de la Biblioteca, los usuarios quisieran visitar la exposición. De esta manera, la programación se

---

15 MELO, Jorge Orlando. "La Biblioteca Luis Ángel Arango: Un perfil contradictorio y variado". En Revista Senderos, No. 34, 2005. Recuperado de; <http://www.jorgeorlandomelo.com/blaaperfil.htm>

presenta como una herramienta para que los usuarios tengan en cuenta cada evento del mes y, así mismo, para que las personas que no interactúan con los servicios de la Biblioteca puedan conocer cada una de las actividades que la Subgerencia Cultural dispone por medio de su página web, sus redes sociales y su programación impresa que se encuentra en las diferentes instalaciones del Banco de la República y su red cultural.

En un proceso coyuntural, pues no fue un acto de divulgación pensado por la BLÁA, la Administración del alcalde Gustavo Petro Urrego intervino el centro de la ciudad con gigantografías de la obra de Sady González. Pareciera, como lo indicó el poeta Manuel Hernández, que la imagen humana de Sady González coincidió con la máxima consigna de la alcaldía de Bogotá: “para una Bogotá Humana un Fotógrafo Humano”<sup>16</sup>.

No podríamos afirmar que esta exposición urbana en el barrio La Perseverancia fue creada como un objetivo publicitario. Lo que sí es cierto, es que los mismos curadores de la exposición *Foto Sady: una luz en la memoria* Margarita Carrillo y Guillermo González (Hijo de Sady González), lograron dar a conocer y relacionar dos grandes acontecimientos históricos: el Bogotazo y lo que se denominó como el Perseverazo. Este último se refiere a una serie de sucesos posteriores al 9 de abril, en el que los habitantes de este barrio fueron sometidos a una serie de requisas por parte de la fuerza pública con el fin de recuperar algunos objetos robados durante el Bogotazo. “Los antiguos del barrio piensan que fue una retaliación porque La Perse era un fortín gaitanista que fue visitado varias veces por el líder asesinado.”<sup>17</sup>



**Imagen 2:** Exposición El Perseverazo. (Fotografía)<sup>18</sup>

16 DEL TIEMPO, la Maquina. Sady González: Capitulo 33 (Video blog). Bogotá, You Tube, 2014, 14 minutos. <https://www.youtube.com/watch?v=ZFxuxQ22-IE&t=725s>.

17 GONZÁLEZ, Guillermo; CARRILLO, Margarita y PETIT, Julien. El Perseverazo: Instante decisivo de la historia de Bogotá capturado por la cámara de Sady González. En: El ala de arriba: Bogotá. 13, noviembre. Pag 3.

18 Imagen 2: Exposición El Perseverazo. (Fotografía) (Citado 15, mayo, 2018) Disponible en: <https://elaladearriba.files.wordpress.com/2014/05/perseverazo-correcto.pdf>

Luego de este breve recorrido explicando la manera en la que funciona la Sala de Exposiciones Bibliográfica de la Biblioteca, pasemos ahora a centrarnos en la exposición fotográfica para observar la forma en la que funciona la estructura de producción de guiones y de montaje de la Luis Ángel Arango. Para iniciar creo que es importante iniciar con una contextualización del arribo de la fotografía a Colombia.

## 2. Exposiciones fotográficas Biblioteca Luis Ángel Arango

Dentro del contexto global de la historia de las artes gráficas, la fotografía cuenta con un papel de gran importancia en su desarrollo y composición. Los diferentes intentos por plasmar dentro de un espacio figuras, personajes y paisajes, consiguieron establecer dentro de su argumento un mensaje acompañado de un sentido de realidad que, con el tiempo, tomó diferentes matices pero que, aun así, logró establecer diversos tipos de estilos y métodos dentro de las artes gráficas.

Los periódicos llevan mucho tiempo utilizando la fotografía como testimonio de autenticidad. Al igual que las imágenes televisivas, esas fotografías suponen una gran aportación a lo que el crítico Roland Barthes (1915-1980) llamaba el «efecto realidad». En el caso de las viejas fotografías de ciudades, por ejemplo, sobre todo cuando se amplían hasta llenar toda una pared, el espectador llega a experimentar la vívida sensación de que, si quisiera, podría meterse en la foto y ponerse a caminar por la calle<sup>19</sup>.

La imagen se manifiesta como una representación gráfica y al mismo tiempo cuenta con la capacidad de transmitir al emisor diversos mensajes en torno a un conocimiento particular. Es decir que se expresa como un medio de comunicación más digerible para quien la observa. A diferencia de las pinturas y otro tipo de imágenes, la fotografía cuenta con el poder de describir y mantener en el tiempo imágenes del pasado realmente acontecido y así mismo comunicar de forma más sencilla un mensaje particular. Teniendo en cuenta esto, la exposición analizada a lo largo de este artículo se centrará en la importancia de la fotografía como un elemento gráfico que permite una mejor comprensión del contenido que el emisor comunica a través de la imagen.

Para este fin, se seleccionó una exposición fotográfica cuyo contenido refleja algunos aspectos del pasado colombiano donde se representan acontecimientos históricos, aspectos populares y culturales de algunas regiones. Esta exposición es: *Foto Sady: recuerdos de la realidad*. Para entender

---

19 BURKE, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. España: De Bolsillo, 2005, pág. 285.

a fondo la importancia de este fotógrafo es importante iniciar con un breve contexto de la fotografía y la importancia de la imagen en Colombia.

Después de la incursión de la fotografía en la vida moderna europea se iniciaron las excursiones internacionales e intercontinentales<sup>20</sup> que servirían de insumo para el desarrollo de la técnica. Fue así como se dio la llegada del daguerrotipo, primera técnica de la fotografía, al país. Para el contexto colombiano, el daguerrotipo apareció en 1844 año en el cual la técnica logró una mejor calidad en sus reproducciones y métodos. Los principales exponentes de este género fueron el norteamericano John Armstrong Bennett y el francés Jéan Baptiste Louis Gros, ambos prestaron sus servicios a las expediciones mencionadas, y el colombiano Luis García Hevia. Una amplia bibliografía especializada en el tema indica que el barón de Gros fue el pionero de esta técnica en el país. Por consiguiente y, según lo menciona Rivadeneira, el retrato que por años fue elaborado por pintores pasó a ser un estilo casi exclusivo de las elites ahora en formato fotográfico<sup>21</sup>.

Durante el siglo XIX, las manifestaciones artísticas que se daban a través de la fotografía permitieron el registro de diversos escenarios paisajísticos, rurales y campesinos, hecho de gran relevancia, teniendo en cuenta las distancias que existían entre la Colombia rural y la urbana. Así la fotografía entra a revolucionar las relaciones de conocimiento entre sus espectadores y el territorio que habitaba, ya que la fotografía de paisaje y del retrato, entendidos como primeros géneros fotográficos, se expresaban no solo como una manifestación estática del tiempo, sino que representaban y permitían adquirir un sentido de pertenencia y reconocimiento geográfico.

El arribo de la fotografía sirvió como complemento de otros oficios que ya se practicaban en la zona central del país. “Las prácticas de los fotógrafos vinieron a complementar los oficios de tipógrafo, litógrafo, grabador, papelerero, pendolista, impresor, encuadernador o librero que eran ya comunes en el centro de Colombia a mediados del siglo.”<sup>22</sup> Ya en el siglo XX, como lo manifestó Rivadeneira, la fotografía se había transformado en un objeto de consumo masivo, podría decirse que el oficio se popularizó en el sentido de que varios nacionales incursionaron en la fotografía, diversificando el escenario. Prueba de ello fue el establecimiento de varias “empresas familiares de la fotografía”<sup>23</sup>.

---

20 De acuerdo con Ricardo Rivadeneira, con la invención de la fotografía y la creación de un dispositivo que capturara imágenes, surgen una serie de “viajes de exploración” que buscaban nuevos insumos en lugares recónditos del planeta para la elaboración de proyectos gráficos.

21 RIVADENEIRA, Ricardo. Gabinetes fotográficos: Dispositivos, oficios y prácticas comerciales. Bogotá: Revista Credencial. 2016.

22 Idem

23 Idem

Esta situación se fortaleció durante ese siglo, pues el reconocimiento de algunos fotógrafos y la perfección en las diversas técnicas permitió de cierta forma la ejecución de una producción más diversa de los contenidos fotográficos (paisajes, retratos, arquitectura, naturaleza, reportaje gráfico etc.). Especialmente a mitad de siglo con fotógrafos como Manuel H. Rodríguez, Carlos Caicedo Zambrano, Sady González y Nereo López, entre otros<sup>24</sup>.

Teniendo en cuenta este breve recuento sobre la llegada y evolución de la fotografía en Colombia, pasemos ahora a mostrar de qué manera los productos de este proceso, entiéndase archivos fotográficos, son utilizados en la actualidad para dar cuenta de hechos históricos y transformaciones acaecidas en el país. En este caso, las fotografías son utilizadas como piezas fundamentales de las exposiciones que construyen una memoria sobre el pasado de la nación. El lugar de emisión de este mensaje es la Sala de Exposición Bibliográfica y su receptor los cientos de visitantes que transitan entre los pisos de la BLÁA.

## 2.1. Exposición Fotos Sady: recuerdos de la realidad

Sady González es reconocido por ser uno de los primeros fotógrafos profesionales independientes del país. Durante su carrera como reportero gráfico, trabajó y colaboró con diarios y revistas como El Siglo, El Liberal, El Tiempo y las revistas Times y Life<sup>25</sup>. Bajo su lente logró congelar en el tiempo cientos de imágenes, desde 1930 hasta 1970, que terminaron siendo documentos gráficos e históricos de importantes acontecimientos del país como el Bogotazo. Al mismo tiempo logró capturar las rápidas transformaciones que por esos años sufrió la sociedad bogotana. En conmemoración del natalicio del fotógrafo bogotano fue presentada, entre el 4 de abril de 2014 al 15 de enero de 2015, en la Sala de Exposiciones Bibliográficas de la BLÁA la exposición *Fotos Sady: recuerdos de la realidad*.

La exposición se dividió en 4 ejes temáticos: años 30'; años 40'; El Bogotazo; y años 50'. Cada eje temático contó con una serie de copias de fotografías originales ampliadas de Sady acompañadas por soportes gráficos, escritos y digitales que explicaban el contexto de cada período y, así mismo, la vida y obra del fotógrafo.

Al costado derecho de la entrada, se encontraba un poster que contenía una imagen acompañada por un corto texto resumen de la temática de la exposición, el nombre de la misma y en letras grandes un mensaje dirigido al público: "SIGA USTED".

24 RIVADENEIRA VELASQUEZ, Ricardo. Gabinetes fotográficos: Dispositivos, oficios y prácticas comerciales. En: Revista Credencial Historia (Online) enero de 2016. No 313 (citado 11, junio, 2018) Disponible en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/gabinetes-fotograficos-dispositivos-oficios-y-practicas-comerciales>

25 GONZÁLEZ, Guillermo. Foto Sady: Recuerdos de la realidad. Bogotá, Banco de la Republica, 2014, 139 págs



**Imagen 3:** Bogotá bajo el ojo de Sady (Fotografía)<sup>26</sup>

Desde la imagen gráfica, el poster funcionó como un punto de acceso al mensaje y a la temática de la exposición, ya que no solo era descrita a partir del texto, sino también por medio de la representación de varias personas que mostraban las diferencias socio culturales de los individuos de la época. Al girar hacia las escaleras de acceso a la Sala de Exposiciones Bibliográficas se encontraba una fotografía de la Calle Republicana o Carrera séptima tomada a mediados del siglo XX que fue dividida entre cada escalón, generando una ilusión óptica. Al terminar de ascender la escalera, se veía una fotografía familiar de mediados de los 30', para que el público interactuara de forma didáctica al convertirse en parte de la fotografía.



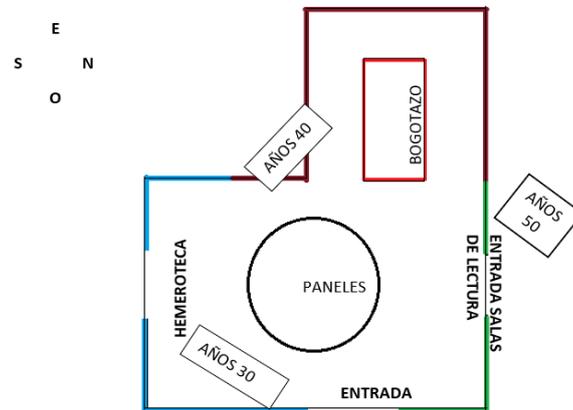
**Imagen 4:** A contraluz de su propia realidad<sup>27</sup>

Estas tres herramientas permitieron que cualquier persona que accediera a la Biblioteca interactuara de forma directa con la exposición para así despertar la curiosidad del público. Después de estas herramientas, el diseño en el interior de la sala se dividió en cuatro espacios.

<sup>26</sup> Imagen 3: Bogotá bajo el ojo de Sady. (Citado 15, mayo, 2018) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFxuxQ22-IE>

<sup>27</sup> Imagen 4: A contraluz de su propia realidad. (Citado 21, mayo, 2018) Disponible en: <http://artistaszonaoriente.blogspot.com/2014/08/en-bogota-exposicion-de-sady-gonzalez.html>

Estas tres herramientas permitieron que cualquier persona que accediera a la Biblioteca interactuara de forma directa con la exposición para así despertar la curiosidad del público. Después de estas herramientas, el diseño en el interior de la sala se dividió en cuatro espacios.



**Imagen 5:** Mapa Sala de Exposiciones BLAA, exposición Foto Sady<sup>28</sup>.

Al ingresar a la sala los usuarios se encontrarían con 21 pánles colgados desde el techo, formando un círculo, con el fin de que los visitantes desde su interior conocieran los tres tipos de sociedades del periodo expuesto: la élite, la clase media y los sectores populares. Ahí podrían observar desde sus vestimentas hasta las herramientas y objetos de los diferentes personajes representados en los paneles, 7 paneles por cada fotografía. Estos paneles daban al espectador indicios sobre esta sociedad a menudo tan cambiante y convulsionada por la misma ciudad de la que hacían parte. Desde los anillos, los puros y las ropas de los personajes de la alta burguesía, hasta los atuendos de las clases medias y especialmente cada rostro representado en ellos, daban la impresión en el espectador de volver en el tiempo y reconocer la situación del momento y hasta las emociones de cada uno de los individuos.

Al ingresar a la sala los usuarios se encontrarían con 21 pánles colgados desde el techo, formando un círculo, con el fin de que los visitantes desde su interior conocieran los tres tipos de sociedades del periodo expuesto: la élite, la clase media y los sectores populares. Ahí podrían observar desde sus vestimentas hasta las herramientas y objetos de los diferentes personajes representados en los paneles, 7 paneles por cada fotografía. Estos paneles daban al espectador indicios sobre esta sociedad a menudo tan cambiante y convulsionada por la misma ciudad de la que hacían parte. Desde los anillos, los puros y las ropas de los personajes de la alta burguesía, hasta los atuendos de las clases medias y especialmente cada rostro representado en ellos, daban la impresión en el espectador de volver en el tiempo y reconocer la situación del momento y hasta las emociones de cada uno de los individuos.

<sup>28</sup> Imagen 5: Mapa Sala de Exposiciones BLAA, exposición Foto Sady. (Citado 21, mayo, 2018) Realizado por: Cristian SánchezChísica.



**Imagen 6:** Bogotá bajo el ojo de Sady González<sup>29</sup>.

El primer eje temático de la exposición se encontraba en la parte sur de la sala que limita con la Hemeroteca. Allí estuvieron exhibidas una serie de fotografías de la década de los 30' donde eran representadas algunas familias de diferentes estratos sociales de la época, la cotidianidad de algunos lugares como Bogotá, Boyacá y Antioquia y la representación de algunos aparatos ideológicos y de control como el clero y la milicia. Estas fotografías revelan diferentes aspectos sociales no solo de las familias, sino de los espacios que eran visitados por Sady que terminarían por revelar "la magia de otros tiempos"<sup>30</sup>.

Al finalizar este bloque, se dejaría atrás la década de los años 30' para empezar con una década que marcaría la vida del fotógrafo, no solo por los acontecimientos que se avecinaban con rapidez, sino por la importancia en la vida y obra de Sady González, pues fue durante estos años que conoció a la mujer con quien compartiría el ejercicio de la fotografía y la mayor parte de su vida en la ciudad de Bogotá, estamos hablando de los años 40'. En este momento:

Se radican en Bogotá, ciudad que para entonces tenía apenas 340.000 habitantes. Sady comienza a reportar con su cámara, por encargo o por iniciativa propia, todo lo que la musa urbe le ofrece: clásicas fotografías de pequeños en el Parque Nacional, monumentales tedeums en la Plaza de Bolívar, carreras de caballos, tranvías atestados de gente, monumentos de Semana Santa, salones de té, matrimonios y bautizos, llegadas y partidas de políticos y famosos desde el antiguo aeropuerto de Techo<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Imagen 6: Bogotá bajo el ojo de Sady González. (Citado 15, mayo, 2018) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFuxQ22-IE>

<sup>30</sup> REPÚBLICA, Banco. Fotos Sady González: Recuerdos de la realidad. Bogotá: EP Graficas 2014, pág. 139.

<sup>31</sup> Ídem.

Esta serie de fotografías, fueron apoyadas desde el principio por un texto que explicaba la vida de Sady González y el contexto de la época, acompañados de una pantalla que contenía un pequeño resumen de la exposición y de la década. El vídeo utilizó las voces de los curadores para dar la bienvenida a la sucesión de imágenes que representan la cotidianidad de la capital y de sus pobladores.

El diseño y organización de esta parte de la exposición puede considerarse y entenderse como una metáfora, puesto que las fotografías que representaban la década de los 40' fueron colocadas en las tres paredes blancas en forma de U que rodeaban la parte del Bogotazo. Esta sección se tradujo museográficamente a partir de 4 paredes rojas en forma de cajón. En este sentido, el Bogotazo fue representado como un suceso rodeado de diferentes momentos de dicha década, como un cajón, apartado de la belleza y del supuesto orden reflejado en las imágenes de Sady González de los años 40'. Es decir que el diseño museográfico se utilizó para generar una tensión, un enfrentamiento entre el caos y el orden.



**Imagen 7:** La máquina del tiempo. Imagen de pantalla<sup>32</sup>.

A pesar de que la exposición se centró en rescatar aspectos del pasado como la sociedad, los paisajes, lo cotidiano, la violencia, etc., uno de los temas que más llamó la atención, tanto por la importancia del suceso como por lo llamativo del diseño, fue la sección sobre el Bogotazo. Como el resto de la exposición, esta sección comienza con un breve texto que resume los acontecimientos y la experiencia de Sady González como uno de los pocos reporteros gráficos que presenció bajo su lente, la violencia y ambiente caótico de esta fecha.

<sup>32</sup> Imagen 7: La máquina del tiempo. Imagen de pantalla. (Citado 15, mayo, 2018) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFxuxQ22-IE>

Esta parte de la exposición contó con varias particularidades, la primera es que inicia con un par de fotografías del Líder Liberal aún con vida, una de estas fotos es considerada como la última imagen de Gaitán con vida. La sección continúa con una serie de fotos alrededor de los cuatro muros rodeados por la Sala. Dos fotografías se exhiben desde una perspectiva de profundidad que puede evocar a las cámaras fotográficas antiguas en forma de caja o a un ataúd, pues los personajes representados en ellas son el Caudillo liberal y su presunto asesino Juan Roa Sierra.

La exposición continúa en los dos últimos muros de la sala hacia el costado sur oriental con algunas fotografías de Bogotá de la década de los 50', una década de cambios que fueron reflejados bajo la lente de Sady González. La cotidianidad de una ciudad que de forma metafórica resurgía de sus cenizas después del Bogotazo, representaba una sociedad concentrada en diferentes eventos sociales, culturales y deportivos y al mismo tiempo aspectos sociales como el desplazamiento de una nación que parecía caminar sin avanzar.

“Fueron tantos y tan variados los sucesos que durante esos años registró con su cámara, que es imposible clasificar su labor en un género específico. Sady lo fotografió todo y todo lo registró. Su extraordinario olfato periodístico lo llevó a estar, casi siempre, en el lugar de la noticia”<sup>33</sup>.

La organización de la Sala a nivel espacial permitió representar estas tres décadas como si fuera la lectura de un libro que cuenta con un inicio, un desarrollo y un final casi inconcluso, que permite y da campo para diversas interpretaciones, debido a que las décadas inmediatamente posteriores no cuentan con una representación capturada por su lente. La protección del documento fue clave, ya que si bien el archivo está resguardado por la BLÁA, se contó con copias ampliadas de las fotografías originales, permitiendo una mejor perspectiva de las imágenes y así mismo preservar el documento original. El uso de los colores, de las luces, de los tamaños y los diversos formatos de las fotografías, recreaban un ambiente cercano a la época que se quería representar en toda la sala, haciendo de la exposición una experiencia donde se relaciona el pasado con un presente que mantiene continuidades.

La importancia de las fotografías de Sady González radica en la preservación de una serie de imágenes históricas que permiten comprender la Bogotá de hace más de setenta años, pues en ellas se refleja todo un panorama del poder político social y cultural. La realidad urbana y social de la capital, y algunos lugares aledaños, fueron el centro de atención de la lente de Sady González.

---

33 Ídem.

## Conclusiones

Este artículo se presenta como uno de los primeros trabajos investigativos que dan cuenta de la forma en la que se desarrollan y se ponen en escena expositiva los diferentes tipos de documentos y herramientas, en una institución cuya función principal no es precisamente la presentación de exposiciones. La importancia de este ejercicio radica en demostrar como a partir de otros espacios ajenos a los museos se pueden construir lugares que complementen y permitan que la sociedad y la ciudadanía conozcan diferentes contextos de su pasado y su cultura.

Así mismo, la Sala de Exposiciones Bibliográficas se presenta como un espacio donde no solo convergen diferentes temas, sino que al ser un lugar en donde se ofrecen diferentes servicios y ofertas culturales, puede reunir un público con gustos y preferencias diversas que, desde el momento que ingresan a la institución, tienen la posibilidad de conocer un tema expositivo representado a través de diferentes herramientas y estrategias didácticas y pedagógicas.

Uno de los elementos utilizados por la Biblioteca en sus exposiciones es la fotografía, que se presenta como una herramienta que permite a la mayoría de los usuarios comprender de forma más asequible lo que se quiere decir con la exposición. De esta forma, podemos afirmar que la fotografía, a diferencia de algunos escritos curatoriales, es un elemento democratizador de la información presentada en la Sala. Es un recurso didáctico e ilustrativo que representa una perspectiva del pasado y de la realidad que unido a otros instrumentos expositivos puede recrear todo un panorama de acontecimientos, anécdotas y escenas de diferentes espacios geográficos y momentos específicos que en estas exposiciones son vistos y analizados en retrospectiva.

Por otro lado, podemos evidenciar que la importancia de custodiar y divulgar estos fondos documentales y fotográficos, tanto internos como externos, se centra en la necesidad de preservar una serie de materiales con un gran valor histórico. Estos materiales pueden aportar a las diferentes investigaciones relacionadas con las Ciencias Sociales permitiendo conocer a la sociedad, aspectos de su pasado que abren la posibilidad de establecer ejercicios vinculados con la memoria histórica y social del país.

Sady González reprodujo retratos asociados a las zonas centrales del país y las esferas de la sociedad que allí confluían. Este hecho le permitió posicionarse como uno de los más importantes fotoperiodistas de la región al capturar imágenes inéditas de uno de los acontecimientos de mayor relevancia en la historia social y política de Colombia, El Bogotazo.

Quisiéramos cerrar estas conclusiones anotando que es importante que las instituciones generen una mayor organización alrededor de las exposiciones que planean, pues consideramos que no es suficiente la organización sobre la construcción del guión y montaje de la exposición, sino que es necesario e indispensable construir memorias expositivas que permitan a futuros investigadores volver y reconstruir los objetivos comunicativos de las exposiciones. Al día de hoy parece titánica la labor de hacer una memoria histórica de una de las Salas de Exposiciones más antiguas del país, funciona desde 1959, pero hoy es imposible saber cuántos temas, artistas y visitantes han transitado por ella.

## Bibliografía

BURKE, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. España: De Bolsillo, 2005, 285 págs.

COLOMBIA, Museo Nacional. (En línea). Manual de Curaduría. Bogotá, Colombia. Museo Nacional. Bogotá, 2008. (18, diciembre). Disponible en: [www.museonacional.gov.co/el-museo/manuales-de-area/Documents/mcuraduria.pdf](http://www.museonacional.gov.co/el-museo/manuales-de-area/Documents/mcuraduria.pdf)

Conferencia "¿Cómo la fotografía se convirtió en arte en Colombia? El caso de Hernán Díaz y Hernán Díaz. Un fotógrafo en la Colina." Recuperada el 01 de junio de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=Zfojvlix2-k&t=1041s>

DEL TIEMPO, la Maquina. Sady González: Capitulo 33 (Video blog). Bogotá, YouTube, 2014, 14 minutos. <https://www.youtube.com/watch?v=ZFxuxQ22-IE&t=725s>

DUPERLY, Esteban. Retratos de una vida sin amarras. En: Revista Arcadia [online], septiembre 16 de 2015. Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/impres/obituario/articulohomenajefotografonereo-lopez/44116>

GONZÁLEZ, Guillermo; CARRILLO, Margarita y PETIT, Julien. El Perseverazo: Instante decisivo de la historia de Bogotá capturado por la cámara de Sady González. En: El ala de arriba: Bogotá. 13, noviembre, pág. 3.

MELO, Jorge Orlando. "La Biblioteca Luis Ángel Arango: Un perfil contradictorio y variado". En Revista Senderos, No. 34, 2005. Recuperado de; <http://www.jorgeorlandomelo.com/blaaperfil.htm>

- MOSCO, Alejandra. *Sobre la curaduría y su papel en la divulgación*. En: Revista Intervención (Online). Enero – junio 2016, no 13. (citado 14 de febrero de 2018). Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/inter/v7n13/2007-249X-inter-7-13-00074.pdf>
- REPUBLICA, Banco. Acceso a colecciones especiales (En línea). Bogotá, Colombia: Banrep. Disponible en: <http://www.banrepultural.org/servicios/acceso-colecciones-especiales>
- REPUBLICA, Banco. (correo). Mensaje para: Cristian Sánchez. Bogotá, 01 de agosto de 2017 (citado 01 de junio 2018)
- REPUBLICA, Banco. Acerca de la labor cultural del Banco de la República. Banrepultural. (en línea), 13 febrero de 2018. Disponible en Internet: <http://www.banrepultural.org/acerca-de>
- REPUBLICA, Banco. Fotos *Sady: Recuerdos de la realidad*. Bogotá: EP Graficas 2014, pág. 139.
- RESTREPO, Paula y CARRIZOSA, Amparo. *Manual Básico de Montaje Museográfico*. Bogotá. 2006, pág. 1.
- RIVADENEIRA, Ricardo. *Gabinetes fotográficos: Dispositivos, oficios y prácticas comerciales*. Bogotá: Revista Credencial. 2016.
- VISITA GUIADA EL MEDIO Y EL REMEDIO: LA RADIO. (Publicado 13, septiembre, 2017: Bogotá Colombia). Biblioteca Luis Ángel Arango 2017.



# Un museo de la élite para la élite. Legitimación, política y visión de clases en la creación del Museo Colonial de Bogotá (1942 - 1946)

*Juan Pablo Cruz Medina<sup>1</sup>*

Investigador Archivo General de la Nación  
ORCID: 0000-0003-3189-6594

Artículo de reflexión derivado de investigación.  
Recibido: 18-11-2018. Aprobado: 20-03-2019.

---

## Resumen

Tomando como problema de estudio el contexto de fundación del Museo de Arte Colonial de Bogotá (hoy museo colonial), el presente artículo busca evaluar las condiciones que dieron forma al imaginario que vincula a los museos con la élite en nuestro país. Política, condiciones de clase y el uso de la historia como legitimadora del accionar gubernamental, se suman aquí para dar cuenta del significado de la palabra "Museo" en la primera mitad del siglo XX, semántica que ha dado forma a un inconsciente colectivo, aún hoy presente, que observa a la institución museal como un lugar inaccesible, descifrable únicamente por aquellas élites poseedoras de la "sensibilidad" asociada a la clase social.

**Palabras claves:** Museos historia, Museología, Museo de Arte Colonial, Historia Colombia siglo XX, Élites.

---

## An elite museum for the elite Legitimacy, politics and class vision in the creation of the Colonial Museum of Bogotá (1942 - 1946)

### Abstract

Taking as a study problem the context of the foundation of the Museo de Arte Colonial de Bogotá (today colonial museum), the present article seeks to evaluate the conditions that shaped the imaginary that links museums with the elite in our country. Politics, class conditions and the use of

---

<sup>1</sup> Magister en Historia de la Universidad de los Andes e Historiador de la Universidad Javeriana. Fue curador de las Museos Colonial y Santa Clara, durante cinco años. Correo: cruzmedjp@gmail.com

history as a legitimiser of government action are added here to give an account of the meaning of the word 'museum' in the first half of the twentieth century, a semantics that has shaped a collective unconscious, still present today, that sees the museum institution as an inaccessible place, decipherable only by those elites who possess the 'sensitivity' associated with social class.

**Keywords:** Museums history, Museology, Museum of Colonial Art, History Colombia 20th century, Elites.

### **Um museu de elite para a elite. Legitimidade, política e visão de classe na criação do Museu Colonial de Bogotá (1942 - 1946)**

#### **Resumo**

Tomando como problema de estudo o contexto da fundação do Museu de Arte Colonial de Bogotá (hoje museu colonial), o presente artigo procura avaliar as condições que moldaram o imaginário que liga os museus à elite no nosso país. Política, condições de classe e o uso da história como legitimador da ação governamental são aqui acrescentados para dar conta do significado da palavra "museu" na primeira metade do século XX, uma semântica que moldou um inconsciente coletivo, ainda hoje presente, que vê a instituição museu como um lugar inacessível, decifrável apenas pelas elites que possuem a "sensibilidade" associada à classe social.

**Palavras-chave:** História dos Museus, Museologia, Museu de Arte Colonial, História da Colômbia Século XX, Elites.

Uno de los imaginarios que ha pervivido en el tiempo, evidenciándose aún hoy en la estructura mental de la sociedad, es aquel que vincula a los museos con la élite. A pesar de los avances en materia museológica dirigidos a establecer una clara apertura a todos los públicos<sup>2</sup>, el museo sigue siendo leído -aún más en nuestro país- como un recinto elitista e ininteligible. Para muchos el museo es un

2 Dentro de la perspectiva de la llamada "Nueva Museología", impuesta desde la década de 1980, el Museo ya no es observado como una entidad ajena a los públicos, sino que por el contrario debe volcarse hacia ellos. Con este fin los museos deben configurar toda una serie de discursos que vinculen a los visitantes, creando así un diálogo crítico en el que el público establece una clara relación con las piezas y los contextos que las rodean. La museología adquiere así una clara finalidad: "la proyección didáctica al público, pues el museo es un centro ineludible de educación e información" construido a partir del diálogo. Véase: ZUBIAUR Carreño, Francisco Javier. Curso de Museología. Gijón: Trea, 2004, págs. 50 – 51.

lugar dispuesto para la contemplación silente de una serie de tesoros, que en la mayoría de los casos no pueden ser interpelados por su observador. Pero ¿de dónde deriva esta visión? ¿Por qué el museo aún hoy, a pesar de las apuestas dirigidas al público, sigue viéndose como un lugar privativo de una pequeña porción de la sociedad? Para dar respuesta a estas preguntas las siguientes páginas centrarán su atención en el proceso de fundación y consolidación del Museo de Arte Colonial de Bogotá, denominado hoy como Museo Colonial.

La creación del “Colonial”, acometida por la administración de Eduardo Santos Montejó - presidente en el periodo 1938 – 1942- estuvo íntimamente ligada al marco discursivo que regía a los Museos al menos desde el siglo XVIII: el de la relación establecida entre museo, coleccionismo y élite. Esta línea discursiva, trasladada luego al campo de los imaginarios colectivos, surgió de las prácticas asociadas al coleccionismo de los siglos XVII y XVIII, una manía propia de reyes, príncipes y nobles, que no sólo fungiría como germen de los museos modernos, sino que a su vez les legaría a estos una condición excluyente<sup>3</sup>. Los museos colombianos, en el marco de su proceso de formación y desarrollo, no fueron ajenos a estas prácticas, las cuales fueron fortalecidas y potenciadas hasta el punto de convertir la narrativa museal en una herramienta política, un mecanismo de auto legitimación social. El museo y sus colecciones se situaron entonces, como portadoras de un discurso segregacionista en el que “el arte” o “lo antiguo” se presentaban como fenómenos que únicamente podían ser descifrados por aquellos notables que poseían los conocimientos para hacerlo. Esta retórica terminó convirtiendo a los museos en escaparates para guardar tesoros. Los objetos, por su parte, al ser interpretados desde este marco, fueron definidos como piezas intocables que el observador debía admirar, más no cuestionar.

Con el fin de evidenciar el desarrollo de estas tendencias, así como su posterior influencia en la forma en que se relaciona el inconsciente colectivo con el museo, hemos dividido el presente artículo en tres partes: la primera, centrada en los antecedentes de la fundación del Museo Colonial y la influencia que la política nacional tuvo en su creación; la segunda, enfocada en la fundación del museo y la historia de sus colecciones y la tercera, dirigida a evaluar la disposición de sus espacios y una de sus primeras funciones, la del “salón social”.

Todas estas temáticas se ubican dentro de un arco temporal que va de 1942 a 1946, periodo en el cual se gestó y se materializó la idea de dar forma a un “Museo Colonial”. Mi interés en evaluar este corto espacio de tiempo, radica en el estudio del surgimiento de las perspectivas tradicionales que ligan al museo con

3 El surgimiento de los museos en el Mundo Antiguo se da a partir de las colecciones que reyes como Nabucodonosor II (605-562 a. de C.), Ptolomeo (367- 283 a. de C.) o Filadelfo (308 – 246 a.C.) atesoraban en sus palacios. Estas reliquias de otros tiempos, denominadas en ocasiones bajo el apelativo de “maravillas de la humanidad”, constituyeron la base de los “gabinetes de curiosidades” que permitían a reyes y príncipes no sólo evidenciar su poder, sino también distinguirse del resto de la sociedad. *Ibíd.*, pág. 17.

una élite privilegiada. El análisis de la formación de este vínculo en una institución como el Museo de Arte Colonial, nos permitirá entender porque aún hoy -en medio de una museología volcada a los públicos- el museo se sigue percibiendo como un lugar ajeno al conjunto de la sociedad.

## I. Los antecedentes: El museo Colonial y el “paradigma de la compensación”

En 1942, cuando Germán Arciniegas fue nombrado ministro de educación de Eduardo Santos, ya rondaba la idea de crear una “casa colonial”, lugar destinado a preservar la materialidad y la memoria propia de los siglos XVI, XVII y XVIII. Personalidades como Juan Lozano y Lozano, Pepe González Concha, Gustavo Santos, Teresa Cuervo y Sophy Pizano, entre otros miembros de la élite dirigente de aquel entonces, se habían reunido en diferentes ocasiones para reflexionar acerca de las grandes colecciones atesoradas por las familias “prestantes” de la ciudad, y su posible funcionalidad en relación con un Museo en el cual pudieran ser expuestas. La idea fue finalmente presentada por Arciniegas a Eduardo Santos, quien decidió apoyar la iniciativa<sup>4</sup>.

El gesto del entonces presidente, más allá de corresponder a los afanes propios de un coleccionista apasionado por las artes y la cultura, estuvo íntimamente relacionado con un difícil problema que había asumido el gobierno en su último año, y cuyo centro era -curiosamente- lo “colonial”. Desde 1934 el gobierno presidido por Alfonso López Pumarejo había iniciado un proceso de modernización del país en el cual se incluían temas educativos, económicos y de infraestructura<sup>5</sup>. Dentro de este último ámbito el gobierno había decidido demoler una serie de “viejas construcciones” coloniales, las cuales serían reemplazadas por modernos edificios funcionales para los despachos oficiales. Templos pequeños, capillas y conventos comenzaron entonces a ser derribados en todo Bogotá, dando paso a una tensión entre modernismo y conservacionismo que terminó dividiendo a la sociedad capitalina<sup>6</sup>.

Mientras que el liberalismo defendía la modernización, los conservadores -como abanderados del legado hispánico- abogaban por la preservación de la herencia colonial, en medio de una lucha que con el paso del tiempo se convirtió en materia de opinión pública.

4 ARCINIEGAS, *Germán. América Nació entre libros*. Tomo II. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de la República, 1996, págs. 256 – 257.

5 TIRADO Mejía, Álvaro. “López Pumarejo: la revolución en marcha”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo I, “Historia Política 1886 – 1946”. Bogotá: Planeta, 1989, págs. 329 - 333.

6 Cabe señalar aquí como una de las obras de demolición más importantes de esta época la del Convento de San Agustín, integrado por el claustro, el colegio y parte del templo, estructuras derribadas para construir “un enorme edificio de siete pisos que servirá de asiento a todas las oficinas nacionales que no tienen lugares propios” (El tiempo, 25 de abril de 1940) y el cual hoy en día es sede del Ministerio de Hacienda y Crédito Público. El problema del antiguo edificio, según el gobierno, no era “su pobreza y fealdad arquitectónica”, sino que “se encontraba en mitad de la ruta del progreso”. TÉLLEZ, Germán. *Iglesia y convento de San Agustín en Santafé y Bogotá*. Bogotá: ESCALA, 1998, pág. 129 y “Se inició ayer la demolición del edificio de san Agustín”. En: *El Tiempo*, 25 de abril de 1940. Primera plana y pág. 14.

La problemática, heredada por el gobierno de Eduardo Santos (1938 – 1942), llegó a su punto más álgido a principios de la década de 1940 cuando finalmente se decidió la demolición del Convento de Santo Domingo, ubicado en pleno centro de la ciudad. La decisión promovió un fuerte movimiento en contra del gobierno, a tal punto que un grupo de intelectuales levantaron un informe en el que se le solicitaba conservar por lo menos una parte del convento. Los argumentos expresados por quienes pedían que no se demoliera el inmueble, basados “el valor histórico y artístico del edificio que por tres siglos fue residencia de la Orden dominicana en esta ciudad”, fueron finalmente desestimados por la administración Santos, que decidió seguir adelante con el proyecto<sup>7</sup>. La resolución gubernamental sería duramente criticada por la prensa de la época, así como por algunos sectores de la sociedad que, impulsados por el conservatismo, acusaban al gobierno de acabar con el pasado colonial<sup>8</sup>.

La idea de crear una “casa colonial” se convertía, en medio de este contexto, en una salida frente al debate generado por el ímpetu modernizador. Reunir y exponer colecciones de ese mundo colonial que, según los detractores del gobierno, estaba siendo despedazado, era fundamental dentro del devenir político de ese entonces. El Museo de Arte Colonial se convirtió así en la retribución ofrecida por el gobierno Santos frente a la demolición de los edificios coloniales, decisión ubicada dentro de ese proceso que Carlos Rincón ha denominado como el “paradigma de la compensación”<sup>9</sup>.

Precisamente fue ese “ánimo compensatorio” el que llevó a escoger, como sede del nuevo museo, una casa llena de historia, un edificio que paradigmáticamente representaba todo aquello que la modernidad estaba borrando. Aunque en principio se pensó en la “Casa del Marqués de San Jorge”, Arciniegas terminó decidiéndose por la vieja “Casa de las Aulas”, un edificio que él había conocido en sus épocas de estudiante y que para 1942 se encontraba ocupada por bodegas y algunas dependencias del Ministerio de Educación<sup>10</sup>.

La historia de la casa se remontaba hasta los albores del siglo XVII cuando los curas de la Compañía de Jesús, liderados por Juan Bautista Coluccini y el maestro español Pedro Pérez, levantaron sus muros. Diseñada con el fin de albergar el colegio Máximo Jesuita, el edificio se convertiría desde 1620 en sede

7 RINCÓN, Carlos. *Avatares de la Memoria Cultural en Colombia*. Formas simbólicas del estado, museos y canon literario. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015, pág. 214.

8 RUEDA Cáceres, Liliana. “Juego de intereses en la demolición del Convento y de la Iglesia de Santo Domingo. Bogotá, 1939-1947”. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Enero – Junio de 2012, Vol. 31, No. 1, págs. 128 - 130.

9 Siguiendo a Carlos Rincón la paradoja central de la década colombiana de los museos -la década de 1940- se ve claramente expresada en la fundación del Museo de Arte Colonial y la escogencia de la “Casa de las Aulas” como su sede en medio de la tendencia industrialista modernizadora. Arciniegas presionó la fundación del museo de la misma forma que “decidió que había que acabar con las dilaciones para demoler las ruinas del Convento de Santo Domingo” sin siquiera cuestionarse si esta “podía ser una herencia arquitectónica nacional”. Véase: RINCÓN, *Avatares de la Memoria*, pág. 215.

10 ARCINIEGAS, Germán. *América Nació entre libros*, pág. 256.

de la Academia Javeriana, germen de la actual Universidad Javeriana. Ya en el siglo XVIII, luego de la expulsión de los jesuitas efectuada en 1767, la casona tuvo diversos usos entre los que se cuentan su servicio como bodega, despachó virreinal alterno, salón de recepciones y biblioteca pública. Terminado el periodo virreinal, los procesos de independencia y consolidación de la República trajeron nuevas funciones a la casa. Depósito militar, hospital de guerra, cárcel y hasta sede de los tribunales y del congreso de la república, son solo algunos de los usos que se le dieron a la edificación a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX<sup>11</sup>.

El largo devenir de hechos registrados en la casona aledaña al templo de San Ignacio la convertían en el mejor sitio para hacer propaganda a la protección del legado colonial acaudillada por el gobierno Santos. Con la sede escogida solo faltaba reunir las colecciones y hallar una excusa que permitiera subrayar la defensa de lo colonial. La justificación llegaría de la mano de la colección de Carlos Pardo, un aristócrata bogotano que tras su muerte había dejado como legado un amplio conjunto de pinturas y objetos de los siglos XVII y XVIII. Sus herederas atesoraban no sólo varias pinturas atribuidas a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos<sup>12</sup>, sino también una colección de dibujos que supuestamente respondían a su autoría, serie que sería considerada como “única” dentro panorama artístico propio de la América Española.

Los dibujos de Vásquez se convirtieron rápidamente en el objetivo a conseguir por los gestores de la “casa colonial”. Conservar una colección de esa magnitud justificaría por sí misma la creación del museo y acallaría cualquier voz disonante que criticara el accionar cultural del gobierno. El mismo Germán Arciniegas recordaría así la impresión que los dibujos le causaron en la antesala de la fundación del Museo Colonial:

Las Pardo, herederas de don Carlos, tenían una colección única en Bogotá, que me ofrecían en veinte mil pesos de los de entonces, que desde luego no tenía el Ministerio. Ciento veintitantos dibujos de Vásquez Ceballos, un portalón dorado como un altar, una cama de Virrey, cuadros de Vásquez como el Niño de la Espina... Le dije a Eduardo Santos: Regálame esa colección y Convine con las Pardo una visita. Llegamos [con el presidente santos] puntuales. Las Pardo fueron mostrándole 120 dibujos, la cama, el portalón dorado

11 CRUZ Medina, Juan Pablo. *Reseña histórica del Museo Colonial*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015, págs. 3 – 7.

12 Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638 – 1711) es reconocido hoy como uno de los más destacados pintores coloniales. Actualmente se le atribuyen más de quinientas obras que abarcan diversas iconografías todas de corte moral y religioso. Desde el siglo XIX sus diferentes biógrafos han dado forma a una visión mítica sobre su vida, en la cual es notoria la ausencia de fuentes confiables que permitan reconstruir la vida del pintor. En los últimos años diferentes estudiosos han releído de forma crítica las biografías de Vásquez, reconfigurando la imagen del pintor a través de la desmitificación de su vida. Véase: CHICANGANA, Yobenj Aucardo. “Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez”. *El oficio del Pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008, pág. 117.

[...] Al fin, pero había pasado más de una hora, salimos. Las Pardo, dichosas por haber vendido por nada lo que era en realidad un museo que les ocupaba la casa; yo, porque iba a poner las bases del Colonial; Eduardo Santos, porque viendo salvado lo mejor de Bogotá en La Candelaria, se había encariñado con lo que se estaba haciendo<sup>13</sup>.

Las piezas compradas a “las Pardo” se convertirían en el germen del Museo de Arte Colonial, enfocado desde su fundación hacia la preservación del arte y la tradición colonial de la que se sentía heredera la élite bogotana. Para dirigir el nuevo museo fue escogida Teresa Cuervo Borda, una mujer de linaje -descendiente de Rufino José Cuervo- cuyo “gusto” ya había quedado demostrado con las diferentes exposiciones que había organizado en el marco del IV centenario de la Fundación de Bogotá, celebrado en 1938, así como en su desempeño como directora de la Sección de Exposiciones y Museos del Ministerio de Educación<sup>14</sup>. En ese cargo Teresa, quien además de gestora fue una de las primeras artistas profesionales del país<sup>15</sup>, pudo montar diferentes exhibiciones artísticas y culturales que para aquel entonces se hallaban implícitamente restringidas a la élite de la ciudad. La recién nombrada directora, en compañía de Arciniegas y “algunas de las damas más prestantes de la sociedad”<sup>16</sup> dio los toques finales a una gesta que terminaría dando vida a un Museo de Arte Colonial concebido por la élite para la élite.

El Museo fue definido a partir de entonces como un depósito de los tesoros de la aristocracia bogotana, un lugar en el que se elogiaba -haciendo eco de la acepción tan utilizada por la sociología francesa- la *haute culture* de la cual eran poseedoras las grandes familias. La vieja casona jesuita se levantaba ahora como símbolo de quienes gobernaban el país y como justificación de su gobierno. Al Museo de Arte Colonial le cabía, finalmente, la definición de museo esbozada por Theodor Adorno cuando señalaba que estos son “los sepulcros familiares de las obras de arte”<sup>17</sup>.

13 ARCINIEGAS, Germán. *América Nació entre libros*, pág. 258.

14 PÉREZ Silva, Vicente. “Una vocación al servicio de la cultura colombiana”. En: *Una huella perdurable: Teresa Cuervo Borda*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1990, págs. 28 – 31.

15 Teresa Cuervo fue estudiante de la Escuela de Bellas Artes fundada por Alberto Urdaneta en 1886. Allí tomó clases con Andrés de Santamaría (reconocido ya como uno de los grandes exponentes del arte nacional) y Coroliano Leudo, quien en sus “Leciones de Arte para señoritas” tendría también como alumnas a renombradas figuras de la plástica academicista como Inés Acevedo Biester, Margarita Holguín y Caro y la ceramista Carolina Cárdenas. JARAMILLO, Carmen María. *Mujeres entre líneas*. Bogotá: Museo Nacional-Ministerio de Cultura, 2015, pág. 15.

16 Las damas de la alta sociedad bogotana, encabezadas por la primera dama Lorencita Villegas de Santos, no sólo arreglaron el jardín de la casa de las Aulas, sino que también dieron forma a las diferentes salas, decoradas “con el mejor gusto” en medio de una labor que fue calificada como una “Verdadera Proeza”. Véase: “Jardín Mágico sembrado en medio día”. En: *El Espectador*, 5 de agosto de 1942, pág. 8.

17 La definición de Museo compuesta por Adorno se gesta a partir de las percepciones que sobre dicha institución plantean Paul Valery y Marcel Proust en las cuales destaca el malestar que produce un museo, condición relacionada con el aspecto fúnebre y viejo que presentan este tipo de lugares, al punto de emular un mausoleo. Véase: ADORNO, Theodor. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962, págs. 115 – 123.

Exponer las colecciones de las principales familias bogotanas ligó al “Museo Colonial” con una finalidad que muchas instituciones museales ya ostentaban en aquella época: servir al “instinto de propiedad, el amor al arte y el prestigio social” de la élite gobernante. El prestigio se aunaba aquí al afán de perpetuarse y perpetuar su memoria, aspecto amarrado al “coleccionismo puro” esgrimido como expresión de poder<sup>18</sup>.

## 2. La fundación: Un museo para salvaguardar la memoria de la élite

El 6 de agosto de 1942, frente a un auditorio compuesto por personalidades de la política y la alta sociedad bogotana, German Arciniegas pronunció el discurso inaugural del Museo de Arte Colonial. En sus palabras se mezclaban las añoranzas de la vieja Santafé con el ideal de salvaguardar la memoria de lo colonial expresada en objetos, dos aspectos que constituirían la médula del naciente Museo. Según las palabras de Arciniegas

No hemos querido hacer sino un albergue de amoroso culto a la tradición artística santafereña y ojalá que un pobre afán de técnica museril no convierta esta casa que sólo necesita de limpia y sencilla presencia colonial, en nada distinto de lo que anuncia un patio de geranios, una pared blanca de cal, y el marco dorado de una imagen velada por los siglos<sup>19</sup>.

A lo que añadía:

Vivo en el oro viejo de los retablos, en la clara limpieza de la plata labrada, en las líneas maravillosas y en los colores de Gregorio Vásquez, en la nobleza como curva celeste de los arcos, en la gracia espontánea del jardín, en la perspectiva elegante y eterna de la vecina cúpula de San Ignacio, está el espíritu de Colombia que llamara el último caballero andante Don Gonzalo Jiménez de Quesada situado entre sus dos patrias, tan honda e íntimamente sentidas, Nueva Granada.

La visión aquí contenida se encontraba unida no solo a lo que se creía debía ser un museo, sino también a la perspectiva de aquel entonces frente al pasado colonial. El museo y sus colecciones debían producir esa sensación de “presencia colonial”, amarrada como ideal a los valores de la élite gobernante. El periodo colonial se convertía aquí en herramienta legitimadora, un “origen de la

---

18 CASTELLANOS Pineda, Patricia. *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*. Barcelona: UOC, 2008, págs. 95 - 96

19 El discurso inaugural del Museo de Arte Colonial fue publicado originalmente bajo el título de: “Admirable oración pronunció el ministro Arciniegas al inaugurar la Casa Colonial”. *El Tiempo*, 7 de agosto de 1942. Primera plana y pág. 18.

nacionalidad” vinculado a una serie de valores derivados de la conquista española, los cuales hacían del nuevo museo un monumento patrio<sup>20</sup>.

Las colecciones fundacionales del recién creado Museo de Arte Colonial se convertían, en este sentido, en “monumentos de un esplendor pasado”<sup>21</sup>, cuna del ideal hispánico y legitimadores de quienes los preservaron. Quizá por esto los nombres de Carlos Pardo, Eduardo Santos, Roberto Pizano o Pablo y Josefina Argáez –donantes y vendedores de las colecciones fundacionales-, tuvieron tanta notoriedad dentro de los primeros años del museo. Sus ventas y donaciones no solo permitieron la existencia de la institución, sino que a su vez los situaba como guardianes de esa “nacionalidad” que Arciniegas pretendía custodiar.

La relación entre la defensa de lo colonial y las familias que vendieron o donaron los objetos coloniales que atesoraban, quedó establecida a partir de una serie de historias que ennoblecían su gesta como paladines de lo colonial. El ejemplo más relevante de esto es quizá la historia del descubrimiento de los 106 dibujos de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, conjunto gráfico que -como ya mencionamos- le brindaría a Arciniegas la justificación perfecta para dar forma a la “Casa Colonial”. Según el relato del mismo Carlos Pardo, publicado en el periódico el tiempo el 13 de abril de 1943, siendo él invitado a una fiesta familiar en casa de amigos -acontecida hacia 1880- decidió mandar a planchar una camisa para la ocasión donde Luisa García, conocida como la “planchadora”. Estando cercana la hora de la reunión, y sin ver aparecer aun la camisa, Pardo decidió dirigirse a donde vivía Luisa, una de “esas casas de gente pobre donde todo se concentra en una pieza”. Al llegar allí no sólo se encontró con su camisa, sino también con un biombo construido a partir de un conjunto de papeles fijados a un bastidor. Los papeles resultaron ser los dibujos del famoso pintor colonial Gregorio Vásquez, cuyos trazos adivinó Pardo en la oscura casa. El hallazgo movió al hombre a proponerle negocio a la mujer, quien por cinco mil pesos se desprendió de su biombo<sup>22</sup>.

Narraciones de este tipo subrayan dos aspectos. Por un lado, está la protección de esos valores de los que se sentía heredera la élite. Por el otro se halla la idea de “ver lo que otros no ven”. Si hay un supuesto que marque claramente la distinción entre una élite y el resto de la comunidad -los pobres a los que hace alusión el artículo- es que la alta sociedad cree poseer unos valores espirituales, que van más allá de la educación, y que les permiten saber y comprender claramente qué es Arte y qué no lo es. El Museo –siguiendo nuevamente a Pierre Bourdieu- se convierte desde esta perspectiva

20 TORRES Rodríguez, Ana María. “Algunas visiones sobre el arte colonial neogranadino a propósito de la fundación y desarrollo del Museo Colonial”. Documento de trabajo realizado como apoyo al área de curaduría en el marco de la exposición Museo Colonial 75 años. (Inédito), 2017, pág. 1.

21 BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*. Buenos Aires: Prometeo, 2012, pág. 239.

22 DELGADO Nieto, Carlos. “Hallazgo de los dibujos de Vásquez”. En: *El Tiempo*. 13 de abril de 1943, págs.4 y 6.

en un tinglado dirigido a que las élites deconstruyan y construyan la noción de “arte”<sup>23</sup>. Esto se observa claramente en la historia de los dibujos de Vásquez. Dispuestos como simples papeles cuya función era ocultar a la vista un espacio dividido con un biombo, nunca fueron observados como objetos de valor. No obstante, bastó con una mirada de Carlos Pardo para que este, no solo reconociera el trazo de Vásquez y Ceballos, sino también el valor único de esta colección, la cual se convertiría en el cimiento mismo del Museo de Arte Colonial.

En cuanto al resto de las colecciones que conformaron el conjunto fundacional del Museo Colonial, se puede decir que la historia que rodea la preservación de estos tesoros es casi la misma. La procedencia de los objetos, esculturas y pinturas atesorados por las grandes familias bogotanas, deriva de las leyes de desamortización y secuestro de bienes eclesiásticos impulsados por Tomás Cipriano de Mosquera como eje político del llamado Liberalismo Radical. Buscando palear la profunda crisis fiscal en la que se encontraba el país en la segunda mitad del siglo XIX, el general Mosquera expidió un decreto de *Desamortización de Bienes de Manos Muertas* que comprendía no solo la expropiación de todos los bienes eclesiásticos, sino también la expulsión de las órdenes religiosas del territorio nacional. El decreto, sancionado el 9 de septiembre de 1861, dio forma a dos procesos vinculados a las colecciones y bienes inmuebles de los que era propietaria la Iglesia. Por un lado frailes y curas buscaron salvaguardar parte de su patrimonio dejándolo en manos de familias conocidas, casi todos sujetos piadosos que eran donantes de templos y conventos. De esta forma pinturas, esculturas, joyas, textiles y otros elementos llegaron a manos de prestigiosas familias, que adicionalmente eran las más católicas<sup>24</sup>.

Terminada esta primera etapa se inició el segundo proceso: la compraventa. El gobierno ayudado por fuerzas militares y policiales dismanteló conventos, templos y capillas sacando a la venta todo tipo de bienes. Las familias más importantes, que a la vez eran las que más capital poseían, adquirieron por esta vía diferentes objetos, los cuales terminaron sirviendo como decoración para sus casas y haciendas<sup>25</sup>. De esta forma familias como la de Carlos Pardo, Pablo Argáez o Vicente Pizano, se hicieron a grandes colecciones coloniales, ubicándose como defensores del legado colonial en medio de los embates asestados a este por parte del liberalismo radical.

23 Cabe señalar aquí que para Pierre Bourdieu el concepto de Arte parte de la subjetividad propia de un individuo o un grupo social determinado. En este sentido a la cuestión de ¿Qué es arte? El sociólogo francés responderá que este es una fabricación de las instituciones (educativas, gubernamentales, sociales) amarrada a unos capitales culturales y económicos que finalmente hacen de este –el arte– un concepto cambiante. A partir de esto podríamos señalar que el concepto de arte es una imposición que surge a partir de los criterios y los valores propios de una sociedad. Véase: BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte*, pág. 54.

24 En relación con el proceso de desamortización y venta de bienes eclesiásticos puede verse: DÍAZ DÍAZ, Fernando “Estado, iglesia y desamortización”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Vol. 2, “República siglo XIX”, págs. 9 – 219 y FRANCO Salamanca, Germán, *Templo de Santa Clara*. Bogotá: COLCULTURA, 1987, págs. 45 – 49.

25 Dentro de estos compradores cabe destacar el papel cumplido por personajes como Alberto Urdaneta o José Manuel Groot,

El amparo de los bienes coloniales ejercido por esos grupos, fue transferido -junto con las piezas- al Museo de Arte Colonial, que desde su fundación quedó designado como el protector tanto de esos objetos, como de los valores que representaban. En este sentido es más que dicente la reseña que, sobre la fundación y la gestión de Arciniegas, realizaría Teresa Cuervo en el primer catálogo del Museo de Arte Colonial. Según Cuervo Borda:

Germán Arciniegas quien entonces ejercía con brillo y lujo el Ministerio de Educación Nacional, con clara visión comprendió la importancia y trascendencia que tendría destinar un sitio donde albergar nuestra tradición artística. Desgraciadamente disgregada por descuidos imperdonables. Con inteligencia y actividad insuperables, venció toda clase de obstáculos, resolvió serios problemas y en corto tiempo logró fundar este Museo, que era una necesidad para la ciudad de Bogotá, y que se justificaría solamente por conservar los dibujos originales hechos a pincel por nuestro gran artista Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, únicos documentos artísticos de la pintura colonial Latino Americana que existen los cuales se guardan en una de las Salas del Museo<sup>26</sup>.

La conservación de esas colecciones, antes “disgregadas” y ahora, gracias a las familias de la élite y a la gestión de Arciniegas, protegidas dentro de un mismo lugar, constituyeron la razón de ser del museo<sup>27</sup>. La colección Pardo, constituida como la fundacional del Museo, sería seguida dentro de esta dinámica por otras compras y donaciones: la colección de Vicente Pizano, de Inés Rubio Marroquín y la de Pablo y Josefina Argaez, complementadas con los “fondos coloniales” pertenecientes al Museo Nacional<sup>28</sup>. De igual forma en los primeros diez años del museo otras familias -que no hicieron parte de la fiesta inicial, pero que querían ver sus nombres en los muros del colonial- realizaron también ventas y donaciones<sup>29</sup>.

---

quienes interesados en la construcción de una “Historia del Arte Nacional” se preocupan por adquirir, catalogar y exponer algunas de estas colecciones. Véase: QUINCHE, Víctor Alberto. “La crítica de arte en Colombia. Los primeros años”. En: *Historia Crítica*, No. 32, págs. 282 – 289.

26 UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. Museo de Arte Colonial. Catálogo 1942 - 1943. Bogotá: Editorial Kelly, 1943, pág. 11.

27 La idea de salvaguarda de los objetos y la memoria colonial por parte del Museo de Arte Colonial y las familias bogotanas fue recogido por Enrique Otero D’Acosta, quien el 7 de agosto de 1942, en un artículo publicado en el diario El Tiempo, hacía alusión al nuevo Museo señalando que allí: “[...] salvándolas de la dispersión y del olvido, se han recogido multitud de obras de arte, que proclamarán ante el mundo civilizado que desde días coloniales teníamos ya una vida artística verdaderamente preciosa para exaltar nuestro orgullo de buenos colombianos”. Enrique Otero D’Acosta, “El presidente Santos y la Cultura Patria”. En: El Tiempo, 7 de agosto de 1942, Sección 2, pág. 4.

28 GALINDO Cruz, Diana. “Plan Museológico Museo Colonial – Museo Santa Clara”. Documento de trabajo. (Inédito), 2013, págs. 21 – 22

29 Destacan aquí, por ejemplo, la adquisición del Hogar de Nazaret a Doña Rebeca Álvarez de Arboleda -descendiente de Julio Arboleda-; la donación del retrato de Félix Beltrán de Caycedo por parte de la familia Bateman Quijano, o la donación de la “Sagrada Familia con la trinidad” atribuida a Gregorio Vásquez, por parte de Alfonso López Pumarejo. Véase: Archivo Histórico Museo Colonial (en adelante AHMC), Caja 5, Carpeta 57. Fol. 5 – 6 y Caja 1 carpeta 1, Libro de Actas del Museo de Arte Colonial. Folio 14..

Con todos los objetos, colgados en las paredes o dispuestos en los diferentes salones de la casa, se daría forma -siguiendo a Carlos Rincón- “a un distinguido hogar” organizado para deleite de la élite y unos contados visitantes extraños. Los Pardo, Arguez o Marroquín desfilaban por sus pasillos reconociéndose como poseedores privilegiados de la cultura del país, todo esto en relación con unas colecciones que se entendían como “objetos de legitimación”<sup>30</sup>, categoría que se sembraba como barrera entre la dupla museo – elite y el resto de la sociedad.

### 3. Los primeros años: entre la casa, el museo y el salón social.

Muy vinculada a esa idea de Museo-élite estuvo la decisión del nombre que llevaría el nuevo museo. Mientras algunos optaban por el de “Casa Colonial”, otros preferían otorgarle el apelativo de museo de arte. Finalmente, aunque se tomó la decisión de bautizarlo como Museo de Arte Colonial, los dos apelativos -el de casa y museo- se mantuvieron en el imaginario de la gente dando forma a una amplia confusión. En últimas, el “museo” terminó siendo una “casa” en la cual se disponían los objetos siguiendo el “gusto” de la directora, colocados unos al lado de otros componiendo espacios que denotaran clase y distinción. El postulado rector -como señala Carlos Rincón- se basaba entonces en la creencia de que los objetos podían hablar por sí mismos, y que por ende no era necesario ningún tipo de ficha o indicación que contextualizara las piezas<sup>31</sup>.

Las diferentes salas agrupaban entonces objetos cuya única correlación era el apellido al cual pertenecían. De esta forma el museo dispuso un recorrido de 9 salas, tres de ellas dedicadas a las colecciones más grandes (Sala Pardo, Sala Marroquín y Sala Argáez), dos a la obra de Gregorio Vásquez, una a los Virreyes, una al siglo XVI, una a esculturas y finalmente la capilla que, configurada como salón de recepción y auditorio, contenía obras de Gregorio Vásquez y los Figueroa. Las salas, además de pinturas y esculturas, contaban con muebles, textiles y algunos objetos de platería dispuestos como escenificación. Finalmente, a lo largo de pasillos y espacios de tránsito se dispusieron también algunos lienzos y tallas, lo que brindaba al museo una atmósfera de residencia colonial<sup>32</sup>.

30 Entender las colecciones del Museo como “Objetos de legitimación” supone la existencia de una clase social que no sólo tiene el privilegio de poseer estos bienes, sino que a su vez -siguiendo a Max Weber- tiene el monopolio de la manipulación de los mismos. Este poder, esgrimido por la élite para autoafirmarse, fue notoriamente resaltado en el marco de la inauguración del Museo de Arte Colonial, evento en el que se enfatizó la procedencia de las “...obras de arte, los muebles y curiosidades coloniales”, todas pertenecientes a la alta sociedad bogotana. Véase: TORRES Rodríguez, Anamaría. “Algunas visiones sobre el arte colonial neograndino a propósito de la fundación y desarrollo del Museo Colonial”. Documento de trabajo realizado como apoyo al área de curaduría en el marco de la exposición Museo Colonial 75 años. (Inédito), 2017, págs. 3 – 4.

31 RINCÓN, Carlos. *Avatares de la Memoria Cultural en Colombia*, pág. 179.

32 Para reconstruir la situación original del Museo me he basado en la “Descripción” construida por Delia de Angulo y Claudia de Urrutia en fecha cercana a 1950. La descripción se hace espacio por espacio lo que permite observar de qué manera estaban dispuestos los objetos a lo largo del museo. Véase: ANGULO, Delia de y Claudia de Urrutia, “Descripción”. AHMC, Caja 1, carpeta 6-unidad 1 de 2, folios 15-16.

La disposición inicial de los objetos, permite arrojar algunas conclusiones en relación con la situación original del Museo. En primera instancia se observa que lo importante aquí eran las colecciones de pintura y escultura -el “arte”-, mientras el resto de objetos sirven como telón de fondo para los diferentes espacios. Por otra parte, la ausencia de textos y fichas, sumada a la exposición de piezas en los corredores y lugares de tránsito, son prueba concluyente de que la pretensión no era crear un museo, sino más bien dar vida a un “ambiente colonial”, un lugar donde la élite pudiera rememorar esos tiempos pasados que dieron forma a la cultura nacional. Y es que sólo la élite podría disfrutar un espacio como este, lacrado además con los apellidos capitalinos más insignes. Piezas incomprensibles y objetos “exquisitos” de un mundo ajeno y extraño, se unían en un espacio que por sí mismo se imponía como barrera frente al grueso de la población.

Nuevamente la elección “museográfica” nos recuerda las palabras de Pierre Bourdieu cuando señalaba: “el amor y el conocimiento del arte es efectivamente la marca de la elección que separa, como mediante una barrera invisible e infranqueable, a quienes sí se les ha otorgado de quienes no han recibido esta gracia”. Los museos, en este sentido, -siguiendo al sociólogo francés- “consisten en reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en los otros el sentimiento de exclusión”<sup>33</sup>.

Las palabras de Bourdieu pueden perfectamente ser utilizadas como descripción de la primera etapa del Museo de Arte Colonial, aspecto que sería apuntalado por los usos que se le dieron al museo en sus primeros años de vida. Aunque Teresa Cuervo afirmaba que “La institución de este Museo ha sido sumamente benéfica para la ciudad de Bogotá; por él han desfilado toda clase de gentes”<sup>34</sup>, su apreciación es poco creíble, no sólo por la ausencia de descriptores en las salas, sino también porque las actividades que se llevaban a cabo en el museo eran claramente excluyentes. Conferencias especializadas y exposiciones que parecían más propias de una galería de Arte que de un museo<sup>35</sup>, se sumaban a un sin número de eventos sociales que convirtieron a la institución en una verdadera “Casa Colonial”<sup>36</sup>.

33 BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte*, págs. 238 – 239.

34 Teresa Cuervo, citada en: GALINDO Cruz, Diana. Plan Museológico, págs. 35 – 36.

35 Por medio de la resolución No. 32 del 12 de septiembre de 1942 la Universidad Nacional resolvía lo siguiente: Que en el Museo Colonial sólo se verifiquen exposiciones oficiales de arte colonial y en ningún caso otros eventos artísticos. La finalidad de esta muestra de arte es cultural y no persigue fin comercial alguno; pero prevé la posibilidad de venta de algunas obras expuestas [...], ventas que se harán una vez terminada la exposición, y fuera del Museo de Arte Colonial, a fin de no darle a este certamen un sello comercial y distinto a los propósitos estrictamente culturales que animan a esa Dirección y a la Junta Asesora en la realización y patrocinio de las Exposiciones que en el Museo de Arte Colonial se llevan a cabo”. La decisión fue movida por la realización de una serie de exhibiciones de tono comercial en el Museo, las cuales se alejaban de la misión del mismo. Constan aquí también diferentes comunicaciones por parte de Darío Achury Valenzuela, Director de Extensión Cultural y Bellas Artes de la Universidad Nacional en las que se quejaba por el manejo comercial que se le estaba dando a las exposiciones del Museo. Véase: GALINDO Cruz, Diana, Plan Museológico Museo Colonial – Museo Santa Clara”, pág. 31.

36 Ídem.

En la casona de las aulas, “bellamente decorada con lo más exquisito del arte Colonial” se llevaban a cabo recepciones a ministros y personalidades de todo tipo, en las cuales “al calor de un rico chocolate santafereño” o “unas onces con las mejores colaciones”<sup>37</sup>, se trataba el devenir del país mientras se comentaban las últimas noticias del mundo. Este vínculo gestado entre Museo y Salón Social, marcaría el tono dominante durante los 6 primeros años de vida museal, dándonos una idea de lo que representaban tanto los objetos expuestos, como el concepto mismo de museo.

Mientras los objetos son vistos como manifestación de la exquisitez de un tiempo lejano que para 1942 comenzaba a desvanecerse, el “museo”, como concepto, definía la preservación de la esa cultura de la cual era depositaria la élite. Los museos, o al menos el Museo de Arte Colonial, surgen en nuestro país amarrados a una función política, enfocada hacia la legitimación no sólo de la élite (definible como una clase alta centralista, bogotana y defensora de la cultura y los valores hispánicos), sino también de las políticas gubernamentales. Lo que el proceso de fundación de la llamada “Casa Colonial” nos recuerda, es nada menos que la historia del uso del discurso histórico como instrumento de legitimación. El pasado, inexistente a los ojos del observador que se halla en el presente, se convierte aquí en materia maleable, en una narración adaptable a los intereses particulares expresados en relación a la colectividad.

## **A modo de Conclusión:**

### **El Museo Colonial: entre la nueva museología y el *Habitus de élite*.**

En un video oficial publicado el 6 de agosto de 2018 en redes sociales, la directora del museo colonial María Constanza Toquica Clavijo anunciaba el ingreso a la colección, vía donación, de dos nuevos lienzos coloniales<sup>38</sup>. El aviso no tendría mayor relevancia de no ser por dos aspectos: la retórica audiovisual empleada para dar la noticia, y el protagonista de la donación, el entonces presidente Juan Manuel Santos Calderón. En cuanto al primer aspecto, la retórica, el video nos presenta un plano en el que la directora se ubica en el centro, acompañada por cuatro trabajadores del museo quienes posteriormente aparecen descubriendo las obras donadas, mientras el anuncio sigue su curso. La disposición de las personas dentro del plano, legitima con su acción el valor de las obras, resaltando de paso la importancia de la donación.

37 Destacan aquí una serie de recepciones a personajes como Germán Arciniegas, Ernesto Calvo o Ramón Gómez Sierra, nombres que se repetían una y otra vez ya fuera como homenajeados o como invitados a las recepciones. Uno de estos acontecimientos sociales fue reseñado así por el periódico El Tiempo en 1942: “Al chocolate santafereño ofrecido por la directora del Museo colonial, señorita Teresa Cuervo Borda y por la junta asesora de dicha entidad, en honor del Doctor Germán Arciniegas y de su señora esposa, asistieron las siguientes personas: don Jorge Obando y su señora Tadea Vengoechea de Obando, entre otros”. Véase: AHMC, Caja 5, Carpeta 57, sin folio.

38 El anuncio fue realizado el 6 de agosto de 2018 vía Facebook: <https://www.facebook.com/MuseoArteColonialvideos/10155916873673506/> y vía twitter: <https://twitter.com/museocolonial/status/1026583897688211457?s=19> bajo el título “¡recibimos un gran regalo de cumpleaños!” a partir de un video.

Lo llamativo aquí es que ambos lienzos, “un señor de los temblores” y un “San Juan Nepomuceno”, no poseen atributos estéticos o estilísticos que los conviertan en piezas únicas, o claramente destacables dentro del grueso de la colección del museo. Entonces, ¿Por qué destacarlos de esta manera? Más aun, cuando el museo mantiene un volumen constante de adquisiciones. La respuesta se halla conectada al segundo aspecto antes mencionado: el valor de ambas obras reposa en su donante, figura que se convierte aquí en un legitimador del discurso oficial del museo. La pregunta que desde el ámbito sociológico surge aquí es: Si la donación no la hubiera hecho el entonces presidente de la República, sino cualquier otro ciudadano anónimo, ¿El comunicado hubiera sido el mismo? Lo más seguro es que no, puesto que aquello que se anunciaba no era la donación de dos obras, sino más bien el nombre del donante, el hecho de que el presidente de la República entregara dos obras de su colección al museo. Esta acción pone de manifiesto la pervivencia, casi inconsciente, del vínculo establecido entre la élite y un museo como el Colonial, institución que tras setenta y un años de historia mantiene en su inconsciente, casi como *Hábitus*<sup>39</sup>, el discurso de los “apellidos” y las “personalidades” que en 1942 le dieron vida. Sea criticable o no, el hecho de poner énfasis en la donación hecha por un presidente -evidente en el despliegue comunicativo- nos habla de una “distinción” a partir de la cual el Museo -siguiendo a Bourdieu- busca a su vez distinguirse, apelando a una figura que encarna el discurso del poder:

Pero ¿Porque ocurre esto? A pesar de que desde la década de 1970 los diferentes directores del Museo de Arte Colonial buscaron apartarse del discurso de élite, volcando la investigación y la funcionalidad misma del museo hacia los públicos -aspecto que iba de la mano con el desarrollo de la llamada Nueva Museología<sup>40</sup>, esto no impidió que las estructuras mentales que ligaban al museo con la élite y el buen gusto se mantuvieran con vida. De hecho, en mayo de 2011 la reconocida artista y curadora Beatriz González señalaba en una entrevista concedida a la revista Arcadia que “La misión del Museo no es permanecer lleno de gente, sino preservar la memoria del país”<sup>41</sup>.

39 El *Hábitus* define todas aquellas prácticas que a fuerza de repetición habitual se convierten en mecánicas. Un *Hábitus* puede ser invocar a Dios en medio de un peligro sin ser creyentes. En este caso es tan fuerte la práctica inculcada que surge casi como un acto reflejo. Al respecto véase: BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del Gusto*. Madrid: Taurus, 2012, págs. 115 – 132.

40 En 1975, en contravía de la idea de la idea de museo ajeno al público, Francisco Gil Tovar implementó, dentro del Museo de Arte Colonial, una propuesta titulada “Museo Vivo” cuya directriz básica era la de cambiar la idea de que el museo es un lugar muerto y aburrido, todo bajo la consigna de: “Si el público no acude al museo, habrá que llevar el museo al público”. Esta idea sería fortalecida por directoras como Teresita Morales de Gómez y Constanza Toquica quienes en las últimas décadas del siglo XX y los albores del XXI darán forma a un museo vinculado, fundamentalmente, a la participación de sus públicos. Véase: “Nuevo director para el Museo de Arte Colonial”. *El siglo*, mayo 7 de 1975. En: AHMC, Caja 5, Carpeta 57, sin Folio y “Mestizaje Artístico en el Museo Colonial” en: *El tiempo*, Agosto 5 de 1975. p. 4A. y TOQUICA, Constanza, “*Identidades en Juego Antes de la Independencia: una construcción colectiva*”. En: *Identidades en Juego Antes de la Independencia*. Bogotá: Museo Colonial, 2010, págs. 9 – 20.

41 La frase, así como la entrevista realizada a Beatriz González estuvo enmarcada en el debate suscitado por las “nuevas narrativas”

La tajante frase, pronunciada por una mujer cuya labor ha estado estrechamente vinculada con los museos colombianos, pone sobre la mesa un debate que, aunque pareciera cerrado, sigue vigente. La base de dicha disputa es la vieja pregunta ¿Deben los museos abrirse a los públicos? O por el contrario deben mantenerse enfocados en el nicho poblacional de la élite económica e intelectual del país.

Aunque la intención de estas páginas no ha sido la de dar respuesta a esta cuestión, sí ha querido cuestionar porqué expresiones o preguntas como estas siguen teniendo cabida, aun a pesar de las profundas transformaciones sucedidas en materia museológica. La respuesta quizá se encuentre vinculada al poder que los discursos de la primera mitad del siglo XX tuvieron sobre la población, retórica que terminó generando un impacto sobre el inconsciente colectivo, evidente hoy casi como habitus. El museo sigue por ello siendo visto como núcleo de exclusión, barrera que en ocasiones los mismos directores y trabajadores de estas instituciones -como hemos visto- alientan sin querer. Quizá, el camino para dejar atrás la imagen que vincula al museo con la élite nos lleve nuevamente a revisar la génesis de estos imaginarios. Es en el origen de estos procesos, leídos y entendidos como fenómenos de larga duración, donde podremos encontrar las claves no solo del uso legitimador del pasado y de su vinculación con la élite, sino también de su pervivencia en las sociedades actuales. La comprensión de estos aspectos quizá nos permita entender hoy, en tiempos de la “post verdad”, un mecanismo que se ha vuelto a poner en boga, y que es en últimas la base de las distinciones establecidas entre quienes son poseedores de la “alta cultura” y quienes no.

## Bibliografía

### Fuentes de Archivo:

Archivo Histórico Museo Colonial (AHMC):

ANGULO, Delia de y Claudia de Urrutia, “Descripción”. Caja 1, carpeta 6-unidad 1 de 2.

Caja 1 carpeta 1, Libro de Actas del Museo de Arte Colonial.  
Caja 5, Carpeta 57.

“Nuevo director para el Museo de Arte Colonial”. El siglo, mayo 7 de 1975. Caja 5, Carpeta 57, sin folio.

---

implementadas por el Museo Nacional en el contexto del Bicentenario de la Independencia para llegar a todos los públicos. JUNCA, Humberto, “La misión del Museo no es permanecer lleno de gente, sino preservar la memoria del país”. Entrevista a Beatriz González. En: Arcadia, mayo 24 de 2011.

<http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-mision-del-museo-no-permanecer-lleno-gente-sino-preservar-memoria-del-pais/25174>.

## Fuentes bibliográficas y hemerográficas:

ADORNO, Theodor. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.

“Admirable oración pronunció el ministro Arciniegas al inaugurar la Casa Colonial”. *El Tiempo*, 7 de agosto de 1942. Primera plana y pág. 18.

ARCINIEGAS, Germán. *América Nació entre libros*. Tomo II. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de la República, 1996.

BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*. Buenos Aires: Prometeo, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del Gusto*. Madrid: Taurus, 2012.

CASTELLANOS Pineda, Patricia. *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*. Barcelona: UOC, 2008.

CHICANGANA, Yobenj Aucardo. “Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez”. *El oficio del Pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008, págs. 117 – 123.

CRUZ Medina, Juan Pablo. *Reseña histórica del Museo Colonial*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015.

DELGADO Nieto, Carlos. “Hallazgo de los dibujos de Vásquez”. *El Tiempo*. 13 de abril de 1943, págs. 4 y 6.

DÍAZ Díaz, Fernando. “Estado, iglesia y desamortización”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Vol. 2, “República siglo XIX”, págs. 197 – 222.

FRANCO Salamanca, Germán, *Templo de Santa Clara*. Bogotá: COLCULTURA, 1987.

GALINDO Cruz, Diana. “Plan Museológico Museo Colonial – Museo Santa Clara”. Documento de trabajo. (Inédito), 2013.

HENAO, Jesús María y Gerardo Arrubla. *Historia de Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1952.

JARAMILLO, Carmen María. *Mujeres entre líneas*. Bogotá: Museo Nacional-Ministerio de Cultura, 2015.

“Jardín Mágico sembrado en medio día”. En: *El Espectador*, 5 de agosto de 1942, pág. 8.

JUNCA, Humberto, “La misión del Museo no es permanecer lleno de gente, sino preservar la memoria del país”. Entrevista a Beatriz González. En: *Arcadia*, Mayo 24 de 2011. <http://www.revistaarcadia.com/artef/articulo/la-mision-del-museo-no-permanecer-lleno-gente-sino-preservar-memoria-del-pais/25174>

“Mestizaje Artístico en el Museo Colonial”. *El Tiempo*, agosto 5 de 1975, pág. 4A.

MUSEO COLONIAL, “¡Recibimos un gran regalo de Cumpleaños!”. <https://www.facebook.com/MuseoArteColonial/videos/10155916873673506/> y <https://twitter.com/museocolonial/status/1026583897688211457?s=19>

OTERO D'acosta, Enrique. “El presidente Santos y la Cultura Patria”. En: *El Tiempo*, 7 de agosto de 1942, Sección 2, pág. 4.

PÉREZ Silva, Vicente. “Una vocación al servicio de la cultura colombiana”. En: *Una huella perdurable: Teresa Cuervo Borda*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1990, págs. 28 – 31.

QUINCHE, Víctor Alberto. “La crítica de arte en Colombia. Los primeros años”. En: *Historia Crítica*, No. 32, págs. 274 – 301.

RINCÓN, Carlos. *Avatares de la Memoria Cultural en Colombia. Formas simbólicas del estado, museos y canon literario*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

RUEDA Cáceres, Liliana. 2012. “Juego de intereses en la demolición del Convento y de la Iglesia de Santo Domingo. Bogotá, 1939-1947”. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Enero – Junio de 2012, Vol. 31, No. 1, págs. 119 – 144.

“Se inició ayer la demolición del edificio de san Agustín”. En: *El Tiempo*, 25 de abril de 1940. Primera plana y pág. 14.

- TÉLLEZ, Germán. *Iglesia y convento de San Agustín en Santafé y Bogotá*. Bogotá: ESCALA, 1998.
- TIRADO Mejía, Álvaro. "López Pumarejo: la revolución en marcha". En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo I, "Historia Política 1886 – 1946". Bogotá: Planeta, 1989, págs. 305 – 348.
- TOQUICA, Constanza, "*Identidades en Juego Antes de la Independencia: una construcción colectiva*". En: *Identidades en Juego Antes de la Independencia*. Bogotá: Museo Colonial, 2010, págs. 9 – 20.
- TORRES Rodríguez, Anamaría. "Algunas visiones sobre el arte colonial neogranadino a propósito de la fundación y desarrollo del Museo Colonial". Documento de trabajo realizado como apoyo al área de curaduría en el marco de la exposición Museo Colonial 75 años. (Inédito), 2017.
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. *Museo de Arte Colonial*. Catálogo 1942 - 1943. Bogotá: Editorial Kelly, 1943.
- ZUBIAUR Carreño, Francisco Javier. *Curso de Museología*. Gijón: Trea, 2004.



# Los museos de Monterrey. Espacios alternativos de turismo y esparcimiento cultural en la capital industrial de México.

*Rodrigo Ledesma Gómez<sup>1</sup>*

Universidad de Monterrey- México.  
ORCID: 0000-0002-3141-6565

Artículo de Reflexión derivado de Investigación.  
Recibido: 15- 11- 2018. Aprobado: 20- 03- 2019.

---

## Resumen

En la capital industrial de México, la ciudad de Monterrey y su zona metropolitana, se han abierto diversos museos, especialmente a partir de la década de los noventa del pasado siglo, que se han instalado en antiguos edificios o se han edificado inmuebles para este uso específico, y que exponen principalmente temáticas, históricas, artísticas, industriales y religiosas, creándose además una alternativa de turismo y esparcimiento cultural, con lo cual la imagen de la urbe ha cambiado, pasando a ser considerada también como un foco cultural, además de convertirse en una de las ciudades con más oferta museística del país.

**Palabras claves:** Monterrey, museos, turismo cultural, espacios culturales.

---

## The museums of Monterrey. Alternative spaces for tourism and cultural recreation in Mexico's industrial capital

### Abstract

In the industrial capital of Mexico, the city of Monterrey and its metropolitan area, several museums have been opened, especially since the nineties, which have been installed in old buildings or have been built for this specific use, and which exhibit mainly thematic, historical, artistic, industrial and religious, also creating an alternative for tourism and cultural recreation, which has changed the image of the city, also becoming considered a cultural focus, as well as becoming one of the cities with more museum offerings in the country.

**Keywords:** Monterrey, museums, cultural tourism, cultural spaces.

---

<sup>1</sup> Doctor en Historia del Arte, Universidad de Valladolid, España. Profesor de Tiempo Completo. Departamento de Humanidades, Universidad de Monterrey. Av. Ignacio Morones Prieto 4500 Pte. 66238 San Pedro Garza García, Nuevo León, México, E- mail: rodrigo.ledesma@udem.edu

---

## Os museus de Monterrey. Espaços alternativos para o turismo e recreação cultural na capital industrial do México

### Resumo

Na capital industrial do México, a cidade de Monterrey e a sua área metropolitana, foram abertos vários museus, especialmente desde os anos noventa, que foram instalados em edifícios antigos ou construídos para este uso específico, e que exibem principalmente temática, histórica, artística, industrial e religiosa, criando também uma alternativa para o turismo e recreação cultural, o que mudou a imagem da cidade, tornando-se também considerada um foco cultural, além de se tornar uma das cidades com mais oferta de museus no país.

**Palavras-chave:** Monterrey, museus, turismo cultural, espaços culturais.

---

Nuevo León y su capital Monterrey, así como su zona metropolitana no son considerados como centros importantes de apropiación museística. Sin embargo, a partir de los años noventa del siglo XX, un cambio significativo se dio en lo concerniente a las actividades y apertura de centros culturales. Tanto el Estado como la iniciativa privada le apostaron a la creación de museos, con la finalidad de contribuir a la expansión de la cultura, en un verdadero intento de cambiar la imagen de la ciudad, de no sólo ser vista como una urbe industrial, financiera y sus derivados, sino como un verdadero foco cultural.

De esta manera se edificaron o se adaptaron en inmuebles ya existentes los siguientes museos tanto públicos como privados, cuyo orden cronológico es: Museo Regional del Obispado, Museo de Monterrey, Planetario Alfa, Museo de Arte Contemporáneo, Museo del Vidrio, Museo Estatal de Culturas Populares, Museo de Historia Mexicana, Museo Metropolitano de Monterrey, Pinacoteca del Centro de las Artes, Museo del Palacio de Gobierno y Pinacoteca del Centro Cultural Universitario Colegio Civil, Museo del Noreste, Museo Horno 3, Museo Arquidiocesano de Arte Sacro de Monterrey y próximamente el museo La Milarca<sup>2</sup>.

El consumo y degustación de las exposiciones tanto permanentes como temporales de los diversos espacios museísticos de la ciudad, además de las actividades culturales que se llevan a cabo en ellos, tales como cafés literarios, conferencias, presentaciones de libros, conciertos y cursos, han desarrollado

---

2 José Roberto Mendirichaga. "Los Museos de Monterrey". En: Cavazos Garza, Israel (Coord). *La Enciclopedia de Monterrey*, vol. I. Monterrey, N.L.: Grupo Editorial Milenio, 2008, págs. 397-457. Este trabajo contiene información sobre la mayoría de los Museos de Monterrey.

una verdadera visión de la utilidad de la cultura en los últimos treinta años, ya que en una urbe cuya tradición laboral industrial la había etiquetado como una ciudad analfabeta dentro del concepto tradicional de la cultura, ahora entre otras actividades como el ballet, cine, teatro, música clásica y especialmente museos, Monterrey es visto también como una de las ciudades de la república mexicana con más ofertas culturales.

Así pues, con la propuesta de que Monterrey tiene una alternativa de turismo y esparcimiento cultural, presentaremos el desarrollo de los museos de la ciudad y su zona metropolitana en orden cronológico, describiendo brevemente el contenido de sus colecciones.

En el año de 1956, el 20 de septiembre (fecha de aniversario de la fundación de la ciudad de Monterrey) se inauguró el Museo Regional del Obispado, durante la gestión como gobernador de Raúl Rangel Frías, impulsor de la educación y la cultura en la ciudad<sup>3</sup>. Su colección expone objetos de la época prehispánica, virreinal y siglo XIX, de México, pero principalmente del estado de Nuevo León. Su administración depende del Instituto Nacional de Antropología regional. Asentado en el cerro conocido con el popular nombre del Obispado, en un dieciochesco monumento que fue el Palacio de Nuestra Señora de Guadalupe, oficinas y casa del Obispo Fr. Rafael José Verger, fue iniciado en 1787 y concluido diez años más tarde<sup>4</sup>, monumento que se concibió como un espacio para ilustrar la historia del antiguo Reino de Nuevo León, así como de la ciudad de Monterrey. Este museo también es utilizado para eventos culturales como conciertos, conferencias y para exposiciones temporales. La fachada barroca losángina<sup>5</sup> de finales del siglo XVIII de lo que fuera la capilla, es de lo pocos ejemplos de arquitectura del periodo virreinal que se conservan en la entidad.

En el año de 1977, en el norte del municipio de Monterrey y distante del centro, la Cervecería Cuauhtémoc, que ahora pertenece a la cervecera holandesa Heineken, abrió el Museo de Monterrey en las antiguas instalaciones fabriles de finales del siglo XIX, adaptadas por el arquitecto Juan Luis Talamantes. Un museo que con una colección de arte latinoamericano y que poco a poco fue aumentando su acervo, inició sus actividades con exposiciones temporales, para consolidarse en la década de los noventa como un museo centrado en el arte moderno y contemporáneo, especialmente latinoamericano. Con una biblioteca especializada en arte y más tarde con una mediateca, el museo

3 José P. Saldaña. *¿Y qué hicimos?... Monterrey en el siglo XX*. Monterrey, N.L.: Al Voleo-El Troquel, 1988, pág. 120.

4 Secretaría de Educación Pública. *Monumentos del Estado de Nuevo León*. Monterrey, N.L.: Secretaría de Educación Pública, 1984, pág. 57.

5 Utilizamos este término en base a la clasificación de Manuel González Galván. "Génesis del barroco y su desarrollo formal en México". *Historia del Arte Mexicano, Arte Colonial*. México: SEP, Salvat, 1986, vol. 6, pág. 827.

favoreció significativamente por veinticuatro años a que los regiomontanos y turistas conocieran y apreciaran un tipo de arte que no era común en la ciudad y que aunque para muchos era algo ininteligible, tuvieron la oportunidad de acercarse a la plástica contemporánea y a muestras antes no vistas en la ciudad. El crítico Marco Granados en el año 2000 escribió sobre la importancia de este museo:

El Museo de Monterrey, presidido por el Dr. José Treviño Ábrego y dirigido por la Lic. Sylvia Vega Balderas, es el decano de los museos de arte en Monterrey. El patrocinio del grupo FEMSA al Museo de Monterrey ha demostrado ser ejemplo de los beneficios que aportan a las instituciones culturales el contar con el apoyo de una empresa solvente, sería e importante. Este esquema permite una mejor perspectiva para delinear el perfil buscado para la institución. El Museo de Monterrey tiene ya su lugar preponderante en el grupo de instituciones culturales en el país<sup>6</sup>.

Desafortunadamente el museo fue cerrado en mayo de 2001, después de haber celebrado el cierre de la centuria pasada con una fastuosa exposición y un profuso libro sobre el arte del siglo XX en Monterrey.

Ya como una nostalgia de lo que fue este recinto cultural y su amplia trayectoria de exposiciones de diversa índole que dejó un legado educativo en el campo de las artes, José Manuel Prieto comenta sobre el inmueble:

Asimismo, el edificio principal dio cabida entre 1977 y el 2000 al Museo de Monterrey, primer museo de arte de la ciudad y el primer museo en el país de carácter totalmente privado. La versatilidad funcional de la arquitectura fabril hizo posible este reciclaje arquitectónico temporal que permitió darle un uso atractivo al antiguo edificio de Cervecería, lo que ha dinamizado a su vez la vida cultural de la ciudad<sup>7</sup>.

El grupo empresarial Alfa, en el municipio de San Pedro Garza García abrió el Centro Cultural Alfa el 11 de octubre de 1978, un espacio interdisciplinario donde se conjuga el esparcimiento con la difusión de la ciencia. Ahí se inserta El Museo de Arte, Ciencia y Tecnología, obra arquitectónica vanguardista en forma de cilindro inclinado diseñado y construido por Fernando Garza Treviño, Samuel Weiffberger y Efraín Alemán Cuello, que incluye una sala de proyecciones para películas con

---

6 Marco Granados. "Cuando la pluralidad se hizo necesaria". En: Moysen, Xavier (ed). *Artes Plásticas de Nuevo León 100 Años de Historia*. Monterrey, N.L.: Museo de Monterrey, 2000, pág. 207.

7 José Manuel Prieto. "Cervecerría Cuauhtémoc". En: Conarte. *Recorridos Culturales I*. Monterrey, N.L.: Conarte, Conaculta, 2013, pág. 55.

temas de investigación y exploración de temas científicos, al mismo tiempo de tener estancias para exposiciones temporales. Además, en 1988 en el Pabellón del Universo, un salón multiusos, fue decorado con un extraordinario vitral del artista Rufino Tamayo, el cual tuvo que ser retirado debido a un incendio ocurrido el martes 7 de febrero de 2017. La idea fue crear un espacio cultural, que sirviera de atractivo para la comunidad y que al no existir nada igual, fuera como un símbolo de Monterrey. Se inició un cambio en las visitas escolares de la educación básica que giraron sus rumbos de las fábricas hacia este centro cultural, además de convertirse en visita “obligada” de los turistas o a los que viajan a la ciudad en plan de trabajo y en su tiempo libre eran llevados a conocer el nuevo icono regiomontano. El Centro Cultural Alfa ha seguido con sus actividades hasta la fecha, pero por el surgimiento de otros museos en la ciudad, dejó de ser el atractivo número uno en los espacios culturales de su tipo.

Con un esquema mixto, de un consejo de administración privado y subsidio de parte del Estado, el Museo de Arte Contemporáneo, MARCO, inició actividades en junio de 1991 con una exposición “sui generis”: *Mito y Magia de América: los ochenta*. Desde entonces y hasta la fecha, se convierte en un espacio museístico que transformó la visión cultural interior y exterior de Monterrey. Ubicado en el primer cuadro de Monterrey en un nuevo inmueble edificado por el renombrado arquitecto Ricardo Legorreta, el museo sin colección inicial se abre para exposiciones temporales, pero con la proyección de ser un centro para otras actividades como ciclos de cine, cafés literarios, cursos, diplomados especializados y como foro para actividades culturales de diversa índole. Por la calidad e importancia de sus exposiciones, el MARCO ya es un referente del arte contemporáneo, no sólo de México, sino de América Latina, tal como lo expresa el historiador Edmundo Derbez García:

Marco habría de convertirse en el espacio mexicano más importante en la escena cultural nacional y latinoamericana en albergar el arte moderno internacional en sus más diversas tendencias, con particular énfasis en la difusión de los diferentes lenguajes de las artes visuales como el cine, el video, la literatura, la música, la danza y la cibernética<sup>8</sup>.

Un museo que resulta bastante diferente por su colección e intención museográfica es el Museo del Vidrio, que se ubica cercanamente al primer cuadro de Monterrey. Comenzó a operar en febrero de 1992 bajo los auspicios del Grupo Vitro, antes Vidriera Monterrey, y se conformó en salas de exposiciones las dos desusadas oficinas de la empresa, en un antiguo complejo fabril de principios del siglo XX, declarado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia como patrimonio arquitectónico industrial y que se encuentra dentro de las instalaciones de la fábrica. Las obras de reutilización del edificio para sus fines museográficos fueron llevadas a cabo por el

8 Edmundo Derbez García. “Museo de Arte Contemporáneo”. *Atisbo*. Año 6, Núm. 32, mayo/junio de 2011: pág. 15.

arquitecto Óscar Eduardo Martínez. Este museo posee una colección permanente con la historia del vidrio en general y de México y además ha creado cursos sobre manufactura artística en vidrio. En su sala de exposiciones temporales ha fomentado las exhibiciones de objetos creados en este material, convirtiéndose en el único de su género en México, aunque también se han presentado muestras de variadas temáticas. Actualmente este museo está en una reestructuración sobre su oferta museográfica, pero ante las dificultades financieras por las que ha atravesado la empresa puede ser que el museo cierre sus puertas.

En lo que fuera uno de los edificios más antiguos y situado en el centro de la ciudad, el Hospital de Pobres de Nuestra Señora del Rosario, más tarde el Colegio de Niños y luego el Colegio de San José, finca que pertenecía a la iglesia católica y que fue nacionalizada en 1934, en 1936 fue donado directamente por el Presidente Lázaro Cárdenas a los campesinos para que se instalara la Casa del Campesino o Casa del Agrarista. Después de muchos años de deterioro y casi abandonado, la vieja casona fue objeto de una intensa restauración y así en julio de 1993 se emplaza en la mitad del inmueble el Museo Estatal de Culturas Populares con el objetivo de contar con un espacio para la exhibición de las artesanías y productos de la cultura popular del Estado. Sin embargo, a los diez años de su apertura, en el 2003, se discutía su vocación y continuidad, por lo que José Roberto Mendirichaga enunció en su columna periodística: "Museo al que ha faltado sin duda apoyo y promoción. Ojalá pronto se defina la situación legal de esta histórica mansión, patrimonio del pueblo de Nuevo León"<sup>9</sup>. Perteneciente al gobierno estatal no cuenta con una colección ni con unas instalaciones museográficas propiamente dichas. En el museo se llevan a cabo muestras del folklor del Estado y recientemente, hace dos años, se adecuó un pequeño espacio para conferencias y presentaciones de libros así como una librería de la Educal, editorial cultural del gobierno. Un amplio salón que funcionó como capilla del hospital y de los colegios fue convertido en el Auditorio Emiliano Zapata, el cual fue decorado con murales alusivos a la conquista de México, la historia del país y los beneficios del agrarismo. Sobre las pinturas de lo que fue la capilla el sacerdote e historiador José Antonio Portillo Valadez comenta:

Comenzó a ser decorada en 1937 por el pintor Gustavo Glorio, quien no pudo concluirla por haber muerto ese año. La obra decorativa la continuó y concluyó el pintor Cresenciano [sic] Garza Rivera y familia, según proyecto inspirado en la historia mexicana<sup>10</sup>.

Este auditorio funciona como sala de usos múltiples y los murales han recibido varias restauraciones, ya que por la filtración de humedad se han visto afectados severamente.

---

9 José Roberto Mendirichaga. "Antiguo Hospital del Rosario". *Flama, Milenio Diario de Monterrey*. Viernes 14 de febrero de 2003: pág. 19.

10 José Antonio Portillo Valadez. *Hospital de Pobres Nuestra Señora del Rosario de Monterrey*. Monterrey, N.L.: s/e, 2016, pág. 136.

El museo fue cerrado en 2010 y reabierto en 2011 debido a obras de restauración, mismas que no fueron trabajadas bajo los cánones para un edificio antiguo, aunque tuvo el aval de Instituto Nacional de Antropología e Historia, por lo que a partir del mes de octubre de este año nuevamente está recibiendo una intervención con personal especializado.

A finales del año 1994, un 30 de noviembre, se inauguró un nuevo museo en Monterrey. En el corazón del primer cuadro de la ciudad, se construye un edificio para el Museo de Historia Mexicana, proyectado y edificado por el gobierno tanto federal como estatal, bajo los diseños de Oscar Bulnes y Augusto Álvarez, quienes obtuvieron el premio CEMEX al mejor Diseño Arquitectónico y mención honorífica en la Octava Bienal de Arquitectura Mexicana, ambas condecoraciones en 1995. Con una colección permanente sobre la historia de México en todas sus épocas y una pequeña parte sobre Monterrey, el museo que es manejado con recursos estatales, cuenta con una biblioteca especializada sobre cultura mexicana y una buena colección de CDs sobre temas nacionales, así como de las conferencias y cursos ofrecidos. Debido a su novedad y colección, este museo se ha posicionado como el más visitado por el público en general y turistas, pero especialmente es un referente de escolares de todos los niveles. Es el tercer museo con más visitantes del país, después del Museo del Papalote y del Museo Nacional de Antropología, ambos en la Ciudad de México, que tan solo en su año de apertura:

...el museo recibió 543 mil visitantes, más de 50 mil escolares, presentó cinco exposiciones temporales e integró su colección permanente. Las estadísticas revelaron la necesidad que el museo cubrió de una institución cultural de su tipo y lo atractivo que resultó para el público por sus características tecnológicas<sup>11</sup>.

Con las exposiciones temporales y sus actividades de cursos, conferencias, talleres, entre otros, el Museo de Historia Mexicana se ha convertido junto con el Museo de Arte Contemporáneo, en los museos con mayor presencia como centros culturales de la zona metropolitana y de la región

El Municipio de Monterrey, reutilizando el antiguo edificio que sirvió como Palacio Municipal que se localiza también en el centro de la ciudad y frente a la Macroplaza, inauguró en 1996 el Museo Metropolitano de Monterrey, después de previos intentos, ya que después de haberse habilitado para el Tribunal Superior de Justicia entre 1976 y 1988, el histórico inmueble fue restaurado para convertirlo en el Museo de Historia de Nuevo León, pero con la construcción del Museo de Historia Mexicana y el advenimiento de los festejos por los 400 años de la fundación de la ciudad, se le cambió de nombre y giro museográfico. Posee una colección permanente titulada El pasado de

11 Edmundo Derbez García. "Museo de Historia Mexicana". Atisbo. Año 9, Núm. 52, septiembre/octubre de 2014; pág. 17.

Monterrey. Tierra de Emprendedores, cuyo fin es dar a conocer la orgullosa historia de la ciudad. Con exposiciones temporales de diversas temáticas, este museo también se utiliza como espacio para diversas eventos culturales, sin embargo tiene poca afluencia de visitantes<sup>12</sup>. En la segunda planta se encuentra el Archivo Histórico Municipal que resguarda documentos desde 1598 hasta 1990.

Un espacio cultural más se abrió en Monterrey: El Centro de las Artes en el Parque Fundidora donde se ubicaba la compañía acerera Fundición de Fierro y Acero de Monterrey, que trabajó desde 1903 hasta 1986, conocida coloquialmente como “La Fundidora”. Sobre lo que significó para la ciudad desde los inicios de la instauración de este vasto espacio de recreación se dijo lo siguiente:

Desde su origen, el Parque Fundidora fue visualizado como uno de los complejos de reutilización urbana más importantes de América Latina. El lugar que ocupó la Mestranza<sup>13</sup> se concibió como un proyecto multifacético que aglutinaría un parque-museo-tecnológico y un centro de exhibiciones comerciales, enmarcado todo en un gran pulmón para preservar la flora propia de la región<sup>14</sup>.

En una primera fase se inauguró la Cineteca-Fototeca en septiembre de 1998 y en una segunda, dos años más tarde, en el 2000, se trabajaba en la adaptación de la nave del Taller de Vaciados para inaugurar en octubre de 2002 un museo bajo el nombre de Pinacoteca de Nuevo León, que forma parte del Centro de las Artes, lugar que cambiaba de sede, antes en el Parque Niños Héroe. Gran espacio de dos plantas para conservar el acervo del patrimonio pictórico moderno y contemporáneo del Estado, también tiene la finalidad de mostrar exposiciones temporales. Cuenta con un teatro en el segundo piso, cuya entrada se engalana con un mural transportable del artista Fermín Revueltas, el último de sus trabajos, que originalmente perteneció al gubernamental Banco Nacional y de Obras Públicas, para después ser propiedad del desaparecido Banco Serfín y que ahora se queda en Monterrey en comodato por 25 años; pintado en 1934, *Alegoría de la producción* describe el trabajo de la construcción, de la edificación de presas, de la electricidad, de la transportación del petróleo, de la conducción del agua entubada y de la labor industrial, esto último muy de acorde con lo que fue la Fundidora de Monterrey. En la Nave Generadores de la desaparecida fábrica de aceros se colocó una segunda parte de la Pinacoteca.

---

12 En 1988 se rehabilitó el inmueble para convertirlo en el Museo de Historia de Nuevo León. En 1996 le cambiaron de nombre. Hay escasa información e inclusive en su propia página [www.museometropolitano.org](http://www.museometropolitano.org)

13 A la Fundidora también se le conocía como la Maestranza debido a que miles de trabajadores aprendieron técnicas diversas en torno a la fundición del acero y ellos mismos fueron quienes le dieron ese sobrenombre porque la empresa era a la vez una gran maestra.

14 Fideicomiso Parque Fundidora. *Parque Fundidora Monterrey*, Monterrey, N. L.: Fideicomiso Parque Fundidora, 2003, pág. 58.

El Museo del Palacio de Gobierno fue insertado en el edificio que data principios del siglo XX, obra realizada bajo el diseño del ingeniero militar Francisco Beltrán concluida en 1908 y que se encuentra al final de la Macroplaza en la parte norte. Se adaptó en la planta baja una gran sala, donde se exhiben gráficos, objetos y cuadros de la historia y los gobernantes del Estado de Nuevo León, especialmente de la vida independiente hasta nuestros días. Abrió sus puertas el 30 de agosto de 2006 y administrativamente depende del Museo de Historia mexicana.

En un edificio que data de 1794 y en el cual en 1859 se estableció el Colegio Civil, fue la única institución de educación media que había en el Estado. Cuando se fundó la Universidad de Nuevo León en 1933, se le hicieron adecuaciones como fue la capilla convertida en auditorio con el nombre de Aula Magna, se le agregó un segundo piso y la fachada se remodeló en estilo neocolonial. Cerrado por mucho años y restaurado por el arquitecto Juan Manuel Casas, finalmente fue inaugurado el primero de febrero de 2007 año bajo el nombre de Centro Cultural Universitario. Ahí se localiza el nuevo Museo de la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde se exhibe la historia de la máxima casa de estudios del Estado; también se puede admirar de nueva cuenta los vitrales de Roberto Montenegro que adornan el Aula Magna. Pero lo más significativo es que aquí se instaló la Pinacoteca del Nuevo León -que antes se ubicaba en el Centro de las Artes dentro del Parque Fundidora- con el mismo objetivo que ya se tenía de coleccionar obra de artistas plásticos que hayan nacido, residido o elaborado su obra en el Estado, para desempolvar algunos de los cuadros embodegados y mostrarlos en la sala de la colección permanente; asimismo la Pinacoteca cuenta con una sala de exposiciones temporales.

Debido a que el Museo de Historia Mexicana carecía de una sección del noreste de México, se pensó en crear un museo anexo que cubriera el tema, por lo que se inicia la construcción del Museo del Noreste, MUNE, en septiembre de 2006 con el reto de terminarlo en 10 meses, aunque las propuestas y obras de estudio del terreno habían empezado desde 2005. El Museo del Noreste con 12,000 m<sup>2</sup>, fue construido por los arquitectos Edmundo Salinas y Manuel Lasheras del grupo Neo Arquitectos. Abarca la historia regional de Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila y Texas, cuenta con sala de exposiciones temporales y un auditorio. Sobre el edificio, el arquitecto Salinas comentó: "La arquitectura del MUNE se inspira en la geografía de la ciudad, como si buscara su historia en ella. Se muestra de manera orgánica al inspirarse en la naturaleza para fundirse con los accidentes topográficos"<sup>15</sup>. Esta afirmación es porque fue concebido como cuatro cubos con fachadas en piedras blancas de la región acomodadas en libre disposición para asemejarse a las montañas que rodean a la ciudad. Se conectaron ambos museos por medio de un puente cerrado y acristalado y el canal del Paseo Santa Lucía desfila por en medio de los dos, ofreciendo una vista espectacular hacia el Parque Fundidora.

15 Gregorio B. Mendoza. "Un museo regional para el mundo". *Construcción y Tecnología*, Monterrey, N.L., abril 2009, [www.imcyc.com/ct2009/abr09/arquitectura.htm](http://www.imcyc.com/ct2009/abr09/arquitectura.htm) Consultado el 13 de marzo de 2014

Pero uno de los acontecimientos culturales y museísticos de la ciudad y debido a su desarrollo industrial fue la creación del Museo Horno 3 en el Parque Fundidora. Su origen se remonta al Museo del Acero cuando en 2001 se concibió como un museo de arquitectura industrial, pero fue hasta 2004 cuando tomó el rumbo hacia su actual destino. En lo que fuera el gigante Horno 3 de la compañía Fundidora se concibió el plan para transformarlo en museo. El colosal horno, en octubre de 2005 recibió la ardua labor de limpieza y restauración, tarea llevada a cabo por especialistas supervisados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Una vez lograda dicha recuperación, vendría la mutación en museo, por lo que se invitó a la empresa canadiense AldrichPears Associates de Vancouver, para la creación de una propuesta museográfica. Con la consolidación de la nueva vocación del antiguo horno, un espacio museográfico único en México se integraría dentro del Parque Fundidora II. Se abrió la convocatoria para concursar por el plan de transformación en museo, recibiendo proyectos de México, Estados Unidos, Canadá, España, Italia, Francia e Inglaterra. El Comité se decidió por la compañía inglesa Grimshaw Architects para que de inmediato se hiciera cargo de las obras. Entonces el Horno 3 como Museo de Sitio y Arqueología Industrial sólo se podría ver por fuera. Así pues se retiraron de su interior chatarra de acero, válvulas, tubos y demás implementos para ir diseñando los espacios que albergarían las salas de exposición, en donde se narrara la historia del acero y de la misma compañía Fundidora, pero con el gran atractivo de simular en el mismo horno el proceso de fundición. El que fuera el horno acerero más grande de América Latina, cambiaría a convertirse en nuevo centro cultural y educativo impar en su especie en México.

Porque si bien es cierto que había terminado su ciclo desde el punto de vista industrial, una vez convertido en museo, retomaba la memoria de su antiguo quehacer; convertido en un centro de ciencias interactivo para impulsar la educación científica y tecnológica, conmemorar la contribución del acero en el desarrollo industrial de México y recrear el proceso siderúrgico que le había sido propio<sup>16</sup>.

Casi dos años después del arranque de las obras de restauración, un museo que narraba la historia de la emblemática Fundidora, empresa mencionada en la Pinacoteca del Centro de las Artes, abrió sus puertas en septiembre de 2007. Acontecimiento insólito en México, daba a la ciudad una nueva opción museística, pero ahora con contenidos industriales y científicos, que a los once años de haberse puesto en marcha es parte del orgullo de Monterrey. Sir Nicholas Grimshaw, director de la compañía encargada de los trabajos de adaptación y creación del Museo del Acero Horno 3 comentó al respecto:

---

<sup>16</sup> *Historia de un Gigante. Horno Alto No. 3. Un ícono que nació para trascender en el tiempo.* Monterrey, N.L.: Museo del Acero, 2009, pág. 89.

Ha sido un proyecto brillante por la manera en que se conectó lo antiguo con lo nuevo. Creo que es tan impactante que se convertirá en un ícono tan representativo de Monterrey como lo es la torre Eiffel para París. Este monumento tiene un carácter extraordinario por su historia, que está ligada a la historia del acero y de la ciudad misma<sup>17</sup>.

Como rescate y reciclaje de arquitectura industrial el museo cuenta con cuatro áreas principales: Galería de la Historia, Galería del Acero, Show del Horno, Paseo por la Cima. En la primera, ubicada en lo que era la Casa de los Vaciados, se exhiben fotografías, objetos, videos y hasta audios de diversos años que ilustran lo que fue la actividad laboral de la acerera. En la segunda hay seis secciones que revelan cómo eran los diversos procesos de la producción del acero: 1. Minería, 2. Obteniendo el Hierro, 3. Produciendo el acero, 4. Dándole Forma al Acero, 5. Laboratorio de Pruebas, 6. Una Mirada al Futuro. La tercera área definitivamente es el gran atractivo del museo, pues a través de medios interactivos y de un espectáculo de luz y sonido se recrea el funcionamiento interno del antiguo Horno 3 con toda su intensidad fabril: ruidos, humos, vapores y hasta simulación del recorrido del acero líquido, reviven con nostalgia la fuerza motora del inmenso coloso. Y, finalmente, la cuarta área es un recorrido que inicia al subir en un elevador que asemeja a los antiguos carros de ferrocarril que remontaban a la boca del horno, la cual ahora se puede apreciar a los cuarenta metros de altura de su dimensión, a través de un panel transparente y el espectador puede caminar alrededor del gigante Horno 3 y ver toda una panorámica del gran Parque Fundidora, de la ciudad, así como del mismo horno.

En sí, el Museo del Acero Horno 3 es todo un ejemplo de salvamento, único a nivel nacional, de rescatar la estructura original y valorar su aspecto histórico, de desarrollar una arquitectura idónea para transformar el espacio, pero a la vez que se cubrieran los estándares internacionales de respeto ambiental y de sustentabilidad.

Desde hace cuarenta años se venía concibiendo un proyecto por parte de la Arquidiócesis de Monterrey de crear un museo de arte sacro. El proyecto se hizo realidad cuando el gobierno del Estado cede a la iglesia católica una antigua escuela de nombre Josefa Ortiz de Domínguez ubicada a un lado de la Basílica de Nuestra Señora del Roble en el centro de la ciudad, cuya construcción data de 1903 y funcionó como centro educativo hasta finales de los años 70 del siglo XX. En el completo abandono y sumamente deteriorado, el inmueble fue restaurado y funcionó como oficinas de la basílica entre 2012 y 2014. Después de unas adecuaciones se abrió el Museo Arquidiocesano de Arte Sacro de Monterrey en marzo de 2015 con una exposición del Festival Bella Vía, el cual tiene como objetivo que artistas locales y foráneos reproduzcan obras clásicas en formato grande y en el piso. El edificio del museo fue otorgado en comodato por 50 años a la Arquidiócesis, lo mismo que la plaza frontal, pero ésta es pertenencia del municipio.

17 *Horno 3 Ciencia y Tecnología al Rojo Vivo. Monterrey, México: Museo del Acero, 2008, pág. 180.*

Desde su inauguración el Museo Arquidiocesano de Arte Sacro ha tenido una intensa actividad con exposiciones temporales y conferencias y al mismo tiempo se estuvo recolectando obra para tener una exposición permanente, misma que se inauguró en marzo de este año de 2018. Su manutención es 100% con fondos de la iglesia, más donativos en especie como son los mobiliarios. Una de las propuestas es que no sólo se exhiba la colección permanente, sino que a la par haya exposiciones temporales, tal como se ha venido haciendo desde su apertura. El museo resguarda una importante colección de libros antiguos que pertenecieron al Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, que primeramente fueron trasladados a la biblioteca del seminario. Los libros datan desde la segunda mitad del siglo XVI hasta 1917 y sus temáticas son filosofía, historia, teología y religión, principalmente. El proyecto de exhibir algunos de ellos y de tener un centro de consulta e investigación está en proceso y se tiene contemplado poder abrirlo en 2020.

En estos pasados meses el político, empresario, coleccionista y mecenas Mauricio Fernández Garza propuso todavía como alcalde del municipio de San Pedro Garza García crear cinco museos con fondos municipales para exhibir sus colecciones personales. Uno de ellos es La Milarca, el cual ya se construye en el Parque Rufino Tamayo dentro de San Pedro, para exhibir cuatro techos mudéjares de los siglos XIV y XVI y una extraordinaria colección de arte mexicano moderno y contemporáneo; además el museo contará con una sección de numismática y un Gabinete del Coleccionista. Con todo y los cuestionamientos que los ciudadanos y funcionarios gubernamentales han hecho sobre la creación de este recinto, las obras ya van bastante avanzadas y se tiene contemplado terminarlas para mayo del 2019<sup>18</sup>.

Pues bien, si en un principio sólo existía el Museo del Obispado y en la década de los setenta del siglo XX el Centro Cultural Alfa y el Museo de Monterrey, esta trilogía cumplía de alguna manera una opción para ejercer el turismo y el esparcimiento cultural pero de manera escasa, ya que por la distancia eran más bien ocasionales las visitas de turistas y en menor medida la de escolares y habitantes de la ciudad.

Entonces, consideramos que con el surgimiento de los museos en Monterrey y su zona metropolitana se ha creado una ruta de Turismo Cultural, entendiendo por este concepto aquel turismo que se desarrolla bajo la inquietud por conocer sitios y monumentos histórico-artísticos, tal como lo declara la Carta del ICOMOS, pero más allá de esto consideramos también a los museos como sitios de interés cultural, ya que en éstos se preservan y exhiben los objetos de patrimonio cultural.

---

18 Perla Martínez y Teresa Martínez. "Toma La Milarca forma en el Tamayo". *El Norte, sección Vida*. Jueves 18 de octubre de 2018: pág. 1.

De esta manera, el turismo y el esparcimiento cultural se vuelve una opción en Monterrey a través de una ruta de museos, especialmente los ubicados en el centro de la ciudad, tales como el de Historia Mexicana y el de Arte Contemporáneo, ya que además de ser atractivos por el tipo de exposiciones, lo son también por la arquitectura de sus inmuebles; sin embargo y también por su localización, el Metropolitano es una tercera alternativa, principalmente por tener su sede en el antiguo Palacio Municipal y estar cerca de una zona peatonal y comercial.

Estos tres espacios culturales están cumpliendo con algunos de los objetivos trazados con la reforma urbana de Monterrey, cuando el 1984 se inauguró la Macroplaza después de tres años de complicadas obras: "la disección de la ciudad, propuesta en el proyecto, parecía ser el único medio para rescatar espacios abiertos y motivar una verdadera transformación de la parte antigua de Monterrey"<sup>19</sup>. Entre otras edificaciones, los museos habilitados y construidos alrededor de la gran plaza han contribuido a darle otra faz al centro de la ciudad, resaltando a la vez la innovación de crear centros culturales y no sólo comerciales o administrativos como se pretendía en un principio. Y aunque el Museo del Palacio se encuentra también dentro del espacio de la Macroplaza, tiene poca afluencia de visitantes.

Tanto el Museo Estatal de Culturas Populares como el nuevo Museo Arquidiocesano de Arte Sacro cuenta con la situación del poco público que los visita; el primero, por su escasa oferta expositiva y el segundo por no ser de interés general, aunque muchos feligreses que salen de los oficios religiosos de la Basílica del Roble, especialmente los domingos, lo visitan.

Un caso diferente es el Museo del Vidrio, ya que se encuentra en una zona habitacional y fabril y a pesar de no estar muy distante del centro de la ciudad, el público que deambula por la Macroplaza se traslada principalmente a los museos mencionados. Más bien, debido al desplazamiento temporal hacia Monterrey de personas activas en el ámbito industrial y empresarial vinculadas a la fábrica del vidrio, como una de las actividades de esparcimiento y/o tiempo libre es la visita a este museo.

Una situación especial es la del Museo del Centro Cultural Alfa, el cual tiene una buena cantidad de turismo proveniente de las visitas empresariales, así como de escolares, a pesar de encontrarse bastante distante de muchos puntos de la ciudad.

El Museo del Obispado es el que ha conservado su estatus de ser un sitio y museo con un alto número de turistas culturales y habitantes de la zona metropolitana. Debido a que ahí se instaló un fuerte militar durante las ocupaciones en tiempos de las guerras con potencias extranjeras

---

<sup>19</sup> Oscar Eduardo Martínez, "La ciudad de cuatro siglos: un motivo para reflexionar", en: Cavazos Garza, Israel (Coord). *La Enciclopedia de Monterrey Vol. 2*. Monterrey, N.L.: Grupo Editorial Milenio, 2008, pág. 299.

durante el siglo XIX y por su privilegiada ubicación que permite ver toda la ciudad, este museo es casi una visita obligada para el turismo en general y que ha permanecido como uno de los atractivos de la ciudad por más de cincuenta años.

Por encontrarse en el Parque Fundidora y los accesos han sido constantemente cambiados, el Centro de las Artes con su Fototeca y la Pinacoteca, no han tenido un turismo general y menos cultural, así como visitas de la gente de la ciudad como podía esperarse, pues la lejanía de su ubicación contribuye a que no sea muy atractivo el desplazamiento hasta el lugar; a pesar de las adecuaciones que en el interior se han llevado a cabo. Sin embargo, con la apertura del Museo Horno 3, el concurrido Parque Fundidora en fin de semana, ha subido significativamente su público, debido a los muchos turistas, ciudadanos y escolares que acuden a conocer el atractivo museo de historia industrial.

La Pinacoteca instalada en el Centro Cultural Universitario Colegio Civil, ha corrido el riesgo de que por estar cerca de un populoso mercado y en una zona de alta carga vehicular, deje de ser un sitio de interés turístico y cultural, ya que tiene un escaso público que solamente se incrementa cuando se inaugura alguna exposición.

El tipo de museos de la ciudad ya invitaba desde hace años a un recorrido de turismo y esparcimiento cultural, como lo narra Carlos Puga en la revista *México Desconocido* de abril de 1999 al comentar que hay un nuevo pasaporte para conocer la historia y el arte de la ciudad a través de variados museos que destacan por su calidad. Cita al MARCO, Museo del Vidrio, Museo de Historia Mexicana, Centro Cultural Alfa y Museo Regional del Obispado. Al referirse a estos espacios y sus visitantes explica:

Los museos de Monterrey se preparan para otro siglo, pues aun siendo el museo la institución más conservadora, sólo prospera y crece con el cambio. Está en su naturaleza, en su supervivencia misma, evolucionar junto con las mujeres y los hombres que a él se acercan y que son su principal sustento. El verdadero contenido de estos acogedores espacios de encuentro y reflexión, no son tanto sus colecciones como sus visitantes, ya que los resultados de un museo se miden por su utilidad social y cultural<sup>20</sup>.

Sobre esa utilidad social y cultural que cita Puga, bien es cierto que la manera como los grupos sociales retienen el saber transmitido en los museos, depende de la escala económica y social y que los sectores menos favorecidos participan en menor medida en la apropiación del “capital cultural transmitido”, tal como le explica Néstor García Canclini<sup>21</sup>, pero la citada utilidad en torno al

---

20 Carlos Puga. “Museos de Monterrey. Arte, Cultura e Historia”. *México desconocido*, No. 266, abril de 1999, [www.mexico-desconocido.com.mx](http://www.mexico-desconocido.com.mx)

turismo y esparcimiento cultural de los museos de Monterrey ha permitido un cambio de imagen de la ciudad en cuanto difusora del patrimonio museístico y a la vez de los consumos culturales de la población oriunda.

Tal vez algunos de los museos citados no cumplan con las funciones de lo que es un museo en sí, como lo explica Juan Acha, al enunciar que:

...son organismos educativos que difunden las obras con exposiciones, al mismo tiempo que propagan verbalmente o por escrito los medios intelectuales de consumirlas. Desafortunadamente en nuestros países son contados los verdaderos museos...La gran mayoría no realiza investigaciones ni emprende enseñanzas verbalizadas<sup>22</sup>.

Sin embargo, algunos de los así denominados espacios culturales de la ciudad, es decir con el título de museos, que estamos tratando en este trabajo y que adolecen de lo que afirma Acha, se han convertido en atractivo para el turismo y el esparcimiento cultural, así como en un fenómeno social democratizador de alcance educativo y cultural y que gracias a la demanda de publicaciones, catálogos o folletería algunos están transformado su estructura interna para fortalecer sus departamentos de investigación, como son el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo de Historia Mexicana con todo y el Museo del Palacio y además del Museo del Noreste.

Pero algo todavía más importante es el proceso democratizador de la cultura en la población de la ciudad, que desde la década de los noventa del siglo XX dicho proceso se ha venido desarrollando por diversas causas: el interés de asistir para conocer lo nuevo, las visitas escolares a los diferentes espacios museísticos, la difusión e interacción de los visitantes con cursos, conferencias, voluntariados, o bien, aunque sea por la sociabilización a través de las actividades de dichos centros<sup>23</sup>.

Y si consideramos que para los visitantes y habitantes de Monterrey que desempeñan la actividad del turismo y el esparcimiento cultural en los museos es bastante satisfactoria lo que Laura Zavala llama la "experiencia museográfica"<sup>24</sup>, enunciación operativa definida como "el producto de la

21 Néstor García Canclini. "El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional", en: Enrique Florescano (Coordinador), *El patrimonio nacional de México I*, México, CONACULTA: FCE, 1997, pág. 60.

22 Juan Acha. *Las actividades básicas de las artes plásticas*, México: Coyoacán, 1997, 2ª edición, pág. 33.

23 Néstor García Canclini al hablar sobre las condiciones para la modernidad en América Latina expone cuatro proyectos: Emancipador, Expansivo, Renovador y Democratizador: Utilizamos el último ya como un proceso, debido a que se están desarrollando las condiciones para su realización en los museos de Monterrey. Véase: Néstor García Canclini. "¿Modernismo sin modernización? Revista Mexicana de Sociología. México, Año LI, No. 3, julio-septiembre de 1989: pág. 165.

interacción entre los elementos de la exposición museográfica y el visitante, quien tiene la última palabra en el proceso de valoración e interpretación comunicativa<sup>25</sup>, lo cual como nueva opción de un itinerario cultural en el Noreste de México a través de los espacios museísticos en la capital del Estado de Nuevo León y su zona metropolitana, se convierte en un modelo de desarrollo de la preservación y difusión del patrimonio regional y nacional a través de estos centros.

## Bibliografía

Acha, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*, México: Coyoacán, 1997, 2ª edición.

Derbez García, Edmundo. "Museo de Arte Contemporáneo". *Atisbo*. Año 6, Núm. 32, mayo/junio de 2011: págs. 5-15.

Derbez García, Edmundo. "Museo de Historia Mexicana". *Atisbo*. Año 9, Núm. 52, septiembre/octubre de 2014: págs. 5-17.

Fideicomiso Parque Fundidora. *Parque Fundidora Monterrey*, Monterrey, N. L.: Fideicomiso Parque Fundidora, 2003.

García Canclini, Néstor. "¿Modernismo sin modernización? Revista Mexicana de Sociología. México, Año 11, No. 3, julio-septiembre de 1989: págs. 159-166.

García Canclini, Néstor. "El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional", en: Enrique Florescano (Coordinador), *El patrimonio nacional de México I*, México, CONACULTA:FCE, 1997.

González Galván, Manuel. "Génesis del barroco y su desarrollo formal en México". *Historia del Arte Mexicano, Arte Colonial Vol. 6*. México: SEP, Salvat, 1986.

Granados, Marco. "Cuando la pluralidad se hizo necesaria". En: Moysen, Xavier (ed). *Artes Plásticas de Nuevo León 100 Años de Historia*. Monterrey, N.L.: Museo de Monterrey, 2000.

---

24 Nos estamos basando en los comentarios escritos en los libros de visitas y en la información dada por el personal de los diversos departamentos de los siguientes museos: Museo de Arte Contemporáneo, Beatriz de la Torre e Indira Sánchez; Museo de Historia Mexicana, Alejandro Morales y Claudia Ávila; Museo Arquidiocesano de Arte Sacro, Carlos Velázquez; y Museo del Vidrio, Ernesto Walter en el año de 2007.

25 Laura Zavala. "La recepción museográfica, entre el ritual y el juego". *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*. México: UNAM, 1993, pág. 35.

- Historia de un Gigante. Horno Alto No. 3. Un ícono que nació para trascender en el tiempo.* Monterrey, N.L.: Museo del Acero, 2009.
- Horno 3 Ciencia y Tecnología al Rojo Vivo.* Monterrey, México: Museo del Acero, 2008.
- Martínez, Perla y Martínez, Teresa. "Toma La Milarca forma en el Tamayo". *El Norte, sección Vida.* Jueves 18 de octubre de 2018: pág. 1.
- Martínez, Oscar Eduardo. "La ciudad de cuatro siglos: un motivo para reflexionar", en: Cavazos Garza, Israel (Coord). *La Enciclopedia de Monterrey Vol. 2.* Monterrey, N.L.: Grupo Editorial Milenio, 2008.
- Mendirichaga, José Roberto. "Los Museos de Monterrey". En: Cavazos Garza, Israel (Coord). *La Enciclopedia de Monterrey vol. 1.* Monterrey, N.L.: Grupo Editorial Milenio, 2008.
- Mendirichaga, José Roberto. "Antiguo Hospital del Rosario". *Flama, Milenio Diario de Monterrey.* Viernes 14 de febrero de 2003: pág. 19.
- Mendoza, Gregorio B., "Un museo regional para el mundo". *Construcción y Tecnología,* Monterrey, N.L., abril 2009, [www.imcyc.com/ct2009/abr09/arquitectura.htm](http://www.imcyc.com/ct2009/abr09/arquitectura.htm) Consultado el 13 de marzo de 2014.
- Portillo Valadez, José Antonio. *Hospital de Pobres Nuestra Señora del Rosario de Monterrey.* Monterrey, N.L.: s/e, 2016.
- Prieto, José Manuel. "Cervecería Cuauhtémoc". En: Conarte. *Recorridos Culturales 1.* Monterrey, N.L.: Conarte, Conaculta, 2013.
- Puga, Carlos. "Museos de Monterrey. Arte, Cultura e Historia". *México desconocido,* No. 266, abril de 1999, [www.mexicodesconocido.com.mx](http://www.mexicodesconocido.com.mx) Consultado el 16 de enero de 2017.
- Saldaña, José P. *¿Y qué hicimos?... Monterrey en el siglo XX.* Monterrey, N.L.: Al Voleo-El Troquel, 1988.
- Secretaría de Educación Pública. *Monumentos del Estado de Nuevo León.* Monterrey, N.L.: Secretaría de Educación Pública, 1984.
- Zavala, Laura. "La recepción museográfica, entre el ritual y el juego". *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica.* México: UNAM, 1993.



# Patrimonio monástico español en América A favor de su estudio, difusión y conservación<sup>1</sup>

*Melissa Aguilar Parra<sup>2</sup>*

Universidad Nacional Autónoma de México  
ORCID: 0000-0003-4839-7505

Artículo de reflexión derivado de investigación.  
Recibido: 18-11-2018. Aprobado: 20-03-2019.

---

## Resumen

El Patrimonio Cultural se ha visto envuelto, a través la historia, en cambios, expolios y transformaciones ajenas a él. Muchas veces, la razón ha sido parte de las circunstancias históricas de cada nación, sin embargo, en el mejor de los casos hoy siguen en pie a pesar de las vicisitudes que les han marcado. Es por ello que he estudiado algunos casos de patrimonio monástico español que fueron vendidos y trasladados a recintos norteamericanos. Y sostengo que el mejor lugar para exhibirlo es donde éste sea resguardado, conservado y difundido, a fin de preservar una memoria y dar nuevas lecturas y discursos.

**Palabras claves:** Patrimonio, expolio, exportación, legislación, desamortización, mercado.

---

## Spanish monastic heritage in America In favour of its study, dissemination and conservation

### Abstract

Cultural Heritage has been involved, throughout history, in changes, plundering and transformations alien to it. Many times, the reason has been part of the historical circumstances of each nation, however, in the best of cases today they are still standing in spite of the vicissitudes that have marked them. That is why I have studied some cases of Spanish monastic heritage that were sold and moved to North American enclosures. And I maintain that the best place to exhibit it is where it is safeguarded, conserved and disseminated, in order to preserve a memory and give new readings and discourses.

**Keywords:** Heritage, plundering, export, legislation, confiscation, market.

---

1 Trabajo de fin de Máster de Melissa Aguilar Parra. Universidad Complutense de Madrid, España, Octubre de 2016 a junio de 2018.

2 Maestra en Estudios avanzados de Museos y Patrimonio Histórico- Artístico de la Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo: melissa.curaduria@hotmail.com

## Património monástico espanhol na América A favor do seu estudo, divulgação e conservação

### Resumo

O património cultural tem estado envolvido, ao longo da história, em mudanças, pilhagens e transformações alheias ao mesmo. Muitas vezes, a razão tem sido parte das circunstâncias históricas de cada nação, no entanto, no melhor dos casos, ainda estão de pé, apesar das vicissitudes que os marcaram. Foi por isso que estudei alguns casos de património monástico espanhol que foram vendidos e transferidos para recintos norte-americanos. E mantenho que o melhor local para o expor é onde é salvaguardado, conservado e divulgado, de modo a preservar uma memória e dar novas leituras e discursos.

**Palavras-chave:** Património, pilhagem, exportação, legislação, confiscação, mercado.

## Patrimonio monástico español en América A favor de su estudio, difusión y conservación

“Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye el tesoro cultural de la Nación, y estará bajo la salvaguarda del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación”<sup>3</sup>.

El término Patrimonio Cultural se acuña a partir de la segunda mitad del siglo XX como resultado de debates y convenios internacionales que dan pie a la creación de la Unesco, que en un trabajo conjunto definió el concepto en París en 1972<sup>4</sup>. Posteriormente se modifica a Patrimonio Histórico-artístico, buscando abordar aquellos bienes que, ya sean muebles o inmuebles, sean dignos de ser conservados con el paso del tiempo gracias a su relevancia histórica o bien su deleite artístico; trátase de pintura, escultura, artes decorativas o arquitectura<sup>5</sup>. A pesar de ser un concepto que ha ido cambiando

3 Artículo 45 de la Constitución Española del 9 de diciembre de 1931. Véase [http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931\\_cd.pdf](http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf) [Consultado el 12 de diciembre de 2017].

4 Definición dada dentro del marco de la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural* en su artículo 1º señala que, en cuestión de monumentos, se le considera Patrimonio Cultural a: “obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.” Véase <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf> [Consultado el 17 de enero de 2018].

5 “Contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades, y es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones. Además, es fuente de inspiración para la creatividad y la innovación, que generan los productos culturales contemporáneos y futuros. El patrimonio cultural encierra el potencial de

a través del tiempo y de nuevos tratados, también se ha modificado acorde con las necesidades de una sociedad en una temporalidad y espacio determinados, pero lo que busca siempre es proteger el valor de un conjunto de bienes tangibles o intangibles.

Si bien, debemos diferenciar los conceptos de expolio y transacción de compra-venta, es cierto que ambos se vinculan con el tema al hablar de un traslado de bienes artísticos nacionales hacia otro país. A continuación, propongo exponer ejemplos de patrimonio español que ha sido exportado allende el Atlántico que, sin embargo, se encuentran en mejores condiciones de las que se les pudiese ofrecer en su país original. Es cierto que hoy en día muchas naciones están reclamando su patrimonio como el caso de los Tesoros de Sijena en Husca o el Tesoro de los Quimbaya por parte de Colombia que se trató de una donación. Sin embargo, el director de la National Gallery de Londres, Gabriele Finaldi, sostiene: "cuando las obras se pueden visitar y además son accesibles al público, esto ayuda a neutralizar los argumentos sobre la titularidad, porque lo importante es que tengan la mayor difusión posible"<sup>6</sup>.

## Patrimonio Cultural español

Sumado a los estatutos internacionales, España por su parte ha definido también su patrimonio con el fin de poder preservar, estudiar y sobre todo cuidar y sistematizar la exportación y catalogación de los bienes, así como su reacomodo en colecciones preferentemente estatales. Esto derivó en que para junio del 1985 se publicara una ley referente al Patrimonio Histórico Español que en su prólogo señala que se trata de "una riqueza colectiva que contiene las expresiones más dignas de aprecio en la aportación histórica de los españoles a la cultura universal. [...] los bienes que lo integran se han convertido en patrimoniales debido exclusivamente a la acción social que cumplen [...]"<sup>7</sup>.

En la base del concepto de Patrimonio Cultural se encuentra la idea de una identidad colectiva y su evolución artística y teórica que, de alguna manera, va también ligada a un territorio específico que tiene "una relevancia en el contexto de un mundo globalizado y, particularmente en España, por la descentralización del Estado en la Comunidades Autónomas, donde el Patrimonio Cultural se convierte en una referencia identitaria y diferenciadora"<sup>8</sup>.

---

promover el acceso a la diversidad cultural y su disfrute." Véase <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf> [Consultado el 17 de enero de 2018].

6 Gabriele Finaldi en GARCÍA VEGA, Miguel Ángel. "¿De quién es el arte?" en *El País*, Espala, 2 de diciembre de 2017. Véase [https://elpais.com/cultura/2017/12/02/actualidad/1512237457\\_760260.html](https://elpais.com/cultura/2017/12/02/actualidad/1512237457_760260.html) [Consultado el 10 de noviembre de 2018].

7 Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español. B.O.E. nº 155 de 29 de junio de 1985. Véase [https://boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1985-12534](https://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1985-12534) [Consultado el 22 de diciembre de 2018].

8 FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther. "De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural", en *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, Tenerife, Universidad de la Laguna, vol. 4, 2006, pp. 1-12. Véase <file:///C:/Users/meagui/Downloads/Dialnet-LaEspecializacionPeriodisticaEnPatrimonioCulturalE-4975304.pdf> [Consultado el 19 de enero de 2018].

En el presente artículo, y luego de realizar un estudio teórico basado en fuentes historiográficas y documentales que me permitieron evaluar la situación previa al traslado de los monumentos y sus condiciones en el emplazamiento actual, expondré las circunstancias, tanto en España como en Norteamérica, que posibilitaron retirarlos de su ubicación original y su posterior reconstrucción con nuevos sentidos estéticos y religiosos. Asimismo, examiné cada caso en la temporalidad correspondiente a las leyes que intentaban proteger los Monumentos durante la primera mitad del siglo XX, para finalmente realizar un cotejo entre las características del panorama jurídico durante su adquisición y la legislación vigente<sup>9</sup>.

## Contexto histórico español

Las principales circunstancias y coyunturas que contribuyeron a la devastación del patrimonio desde principios del siglo XIX -a las cuales se sumaron la falta de interés y desconocimiento- fueron las siguientes:

- Ocupación francesa y Guerra de Independencia (1808-1814)
- Desamortización eclesiástica (1836)
- Afluencia del capital extranjero en las primeras décadas del siglo XX (1900-1930)
- Guerra civil (1936-1939) y posguerra (1939-1959)
- Desarrollo y sus efectos para el patrimonio de las ciudades y del medio rural (1959-1970)

---

9 **Real Decreto de 9 de enero de 1923**, relativo a la necesidad de autorización previa para la enajenación válida de obras artísticas, históricas o arqueológicas de que sean poseedoras las Iglesias, Catedrales, Colegiatas, Parroquias, Filiales, Monasterios, Ermitas y demás edificios de carácter religioso (10 de enero de 1923). **Real Decreto de 16 de febrero de 1922**, sobre exportación de objetos artísticos (19 de febrero de 1922). **Ley de 7 de julio de 1911**, dictando reglas para efectuar excavaciones artísticas y científicas y para la conservación de las ruinas y antigüedades (8 de julio de 1911). **Real Decreto de 2 de julio de 1930** sobre enajenación de obras artísticas, históricas o arqueológicas (5 de julio de 1930), la cual venía a establecer un nuevo procedimiento de autorización de las obras artísticas, si bien no era aplicable a las obras de titularidad privada o que fuera a adquirir una institución pública. En GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier; "La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939)" en *Revista electrónica de patrimonio histórico*, Granada, Universidad de Granada. Véase <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/legislacion/estudios/articulo2.php> [Consultado el 19 de diciembre

En una revisión del pasado, el escenario de la guerra fue el propicio para el expolio y la destrucción por tres razones fundamentales: el caos bélico, la falta de regulación jurídica y un odio infundado a todas las instituciones que representaban al Antiguo Régimen (Iglesia, monarquía y nobleza), que fueron en gran medida los depositarios de todo el patrimonio cultural. Por ello recordamos tristemente a mariscales y generales como Soult y Aguado que resultaron agentes principales del traslado de obras que poblaron los museos parisinos<sup>10</sup>. Fue tan grande la presencia del arte español allende sus fronteras, que José Bonaparte promulgó en 1810 la prohibición de salida de obra de España, a pesar de que un año antes había creado el Museo Josefino en el palacio de Buenavista en Madrid a cargo de Frédéric Quillet para acoger todas aquellas piezas expoliadas provenientes de monasterios y órdenes religiosas. Posteriormente, todas las regulaciones desamortizadoras motivaron una pérdida de gran número de elementos artísticos, arquitectónicos y sobre todo de bienes muebles, que pudieron ser enajenados en subasta pública y exhibidos fuera del país según se dispuso en el artículo 3º del Real Decreto de 19 de febrero de 1836, pudiendo participar en ella tanto personas españolas como extranjeras<sup>11</sup>.

Fue durante el siglo XIX que la Escuela de pintura española llamó potencialmente la atención de coleccionistas y casas de subastas en París y Londres, principalmente, razón por la cual, para la ocupación francesa y la desamortización eclesiástica, los lienzos de aquella época se convirtieron en un sustancioso botín. Se trató de un azote que supuso para el patrimonio cultural español la venta de sus bienes, donde hubo de por medio intereses y dinero, muchas veces ocultos por medio del engaño y la complicidad. Sin embargo, se trató de una almoneda -venta pública de bienes muebles con licitación y puja- que convertía las transacciones prácticamente en legales, a pesar de las influencias que se movían en ciertos medios de forma exclusiva.

De esta manera, si el mercado del arte decimonónico se nutrió de maestros del siglo XVII, la nueva centuria buscaba otros retos: "tan sólo hacía falta que concurrieran las circunstancias precisas: la difusión de vestigios artísticos de otras épocas y diversos géneros, así como la existencia de una fuerte demanda de antigüedades en el mercado internacional"<sup>12</sup> y la mejor coincidencia fueron las exposiciones universales celebradas en España. En 1888 la Exposición Universal de Barcelona, entre 1892 y 1894 la Histórico-americana de Madrid y en 1929 la Internacional de Barcelona.

---

de 2017]. Así como el Real Decreto de 19 de febrero de 1836 que habla sobre la enajenación de bienes por subasta pública. **El Ordenamiento de Alcalá de 134 en su Ley III** sobre el deber de conservar los tesoros de las iglesias. **Real Orden de 17 de junio de 1834** donde las corporaciones del clero regular o secular desean liquidar algo con su bien inmueble. **Decreto de 16 de diciembre de 1873** contra el derribo de monumentos. Ley de 1926 que prohíbe la exportación de obras de arte y por último la **Ley de 13 de mayo de 1933** que prohibía los daños y expropiaciones de bienes nacionales restringiendo su venta.

10 QUEROL, María de los Ángeles. *Manual de Gestión de Patrimonio Cultural*, Madrid, Akal, 2010, págs. 16-17.

11 TERREROS ANDREU, Carmen. *El Expolio de Patrimonio Cultural: problemas de conceptualización jurídica*, Zaragoza, El Intercultural, 2004, pág. 13.

12 MERINO DE CÁCERES, José Miguel y María José MARTÍNEZ RÍOS. *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst: «El gran acaparador»*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 125.

Así, el patrimonio español quedaba a la vista del resto del mundo propiciando la codicia, principalmente de ricos americanos, amén de que se encontraban importantes investigaciones extranjeras de principios del siglo XX que avalaban sus maravillas y las facilidades para obtenerlas. Es justo el momento en el cual el gusto por la Edad Media, así como el arte y la arquitectura española de fines del siglo XV y del XVI, recobra mayor importancia<sup>13</sup>. Un vaticinio que ya en 1840 José Zorrilla publicaba en su soneto “A España artística”<sup>14</sup>, resultante de la desamortización de Mendizábal, justo cuando había comenzado “el éxodo del arte español hacia el extranjero”<sup>15</sup>.

Finalmente, durante la Guerra Civil, ya con el capital norteamericano puesto sobre el patrimonio español, en el verano de 1936 “se extendió una práctica generalizada de quema de templos y retablos, robos de ornato eclesiástico, rapiñas y confiscación de obras de arte de propiedad privada, que supuso la creación de un nutrido mercado negro”<sup>16</sup>. De esta manera y pese a la propia Constitución de 1931, se tuvieron que promulgar otras medidas de contención para evitar el expolio de patrimonio histórico-artístico, por lo que el gobierno republicano creó la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico por Decreto de 1 de agosto de 1936.

Las circunstancias históricas españolas habían puesto en bandeja de plata su patrimonio para que coleccionistas y aficionados se hicieran con él y éste cruzara el Océano Atlántico.

## Panorama del patrimonio arquitectónico y legislación

Lo que sucedió con el patrimonio español en el pasado es hoy un presente aún doloroso que remueve conciencias y administraciones, en una búsqueda por la recuperación de dichos bienes.

Hablamos aproximadamente de siglo y medio de devastación artística, del que hoy quedan dentro de la península apenas algunos esbozos, pues “aún permanecen en pie con cierta dignidad, o han tenido la fortuna de contar con planes de rehabilitación respetuosos con su fábrica”<sup>17</sup>. Muchos de ellos se encuentran hoy en prestigiosos museos, pero otros tantos están en manos de particulares y con dudosas condiciones de conservación.

13 KAGAN, Richard. *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*, Chicago, Universidad de Illinois Press, 2002, págs. 37-58.

14 “[...] ¡Sí, venid ¡voto a Dios! por lo que queda, | Extranjeros rapaces, ¡que insolentes | Habéis hecho de España una almoneda!”, véase ZORRILLA, José. *Obras poéticas*, París, Baudry, 1847, pág. 232.

15 MERINO DE CÁCERES. *Op. Cit.*, pág. 13.

16 SAAVEDRA ARIAS, Rebeca. “El mercado negro de obras de arte durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Un estudio preliminar”, en sesión de Seminario de Historia del Departamento de Historia Social y del Pensamiento Político (UNED), Departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos (Universidad Complutense de Madrid), Fundación Ortega y Gasset, 2012. Véase <http://www.ucm.es/info/historia/ortega/5-12.pdf> [Consultado el 6 de mayo de 2018].

17 MERINO DE CÁCERES. *Op. Cit.*, pág. 23.



Centenares de inmuebles sufrieron un progresivo abandono, y con ello un irremediable deterioro difícil de subsanar cuando las circunstancias sociales y económicas ofrecían un panorama contrario a su conservación; las revoluciones liberales burguesas del siglo XIX procuraron anular los privilegios de muchas familias poseedoras de esta suerte de bienes.

Amén de ello, los párrocos y priores se vieron en la necesidad de rentabilizar el patrimonio mueble a fin de satisfacer, aunque fuera con poco dinero, el gran apetito que alimentaba el mercado internacional de antigüedades. Un ingreso muchas veces utilizado para sostener templos o costear remodelaciones.

A pesar de tratarse de circunstancias históricas anteriores a dichas transacciones, era importante rescatar las leyes que versaran sobre el deterioro del patrimonio y que, de alguna manera, quizá no la más legal, buscaron su rescate<sup>18</sup>.

Por una parte, las tropas francesas habían ejercido un despojo indiscriminado que buscaba desterrar cualquier referencia a las clases poderosas del sistema monárquico, y con ello la reducción del número de conventos en España, con la consiguiente nacionalización de sus bienes, “el pueblo no condenó tales disposiciones, seguramente porque con ellas se tendía a suprimir los privilegios de muchos”<sup>19</sup>.

Quizá uno de los peores factores que vulneraron el patrimonio fue la Desamortización eclesiástica de Mendizábal en 1835<sup>20</sup>, pues amén de las medidas gubernamentales para conseguir recursos, la sociedad abusó de la situación con el fin de hacerse de pequeñas fortunas que no se podrían regular por medio de la legislación. Esto dio lugar a que los particulares vendieran numerosos bienes culturales, cuya importancia histórica y artística les era ajena. Asimismo, los herederos de casas nobiliarias aprovecharon la coyuntura para llevar a cabo la mutilación de sus palacios.

La única solución aparente era la creación de instituciones capaces de vigilar al patrimonio, como lo fueron las Comisiones Provinciales de Monumentos, aunque éstas carecían de capacidad operativa y objetividad a la hora de catalogarlos.

---

18 Sin embargo, “El Ordenamiento de Alcalá de 1348 en su Ley III, título 32, llamaba la atención sobre el deber de conservar los tesoros, reliquias, imágenes y ornamentos de las iglesias. Por Real Orden de 17 de junio de 1834 se dispuso que las corporaciones de clero regular o secular desearan liquidar algún bien inmueble debían solicitar licencia a la reina gobernadora. El Real Decreto de 9 de enero de 1923 insistió en la necesidad de obtener autorización previa del Ministerio de Gracia y Justicia para la enajenación de “obras artísticas, históricas o arqueológicas propiedad de la Iglesia”. Véase *Legislación sobre el Tesoro artístico de España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957, págs. 29-35.

19 MERINO DE CÁCERES. *Op. Cit.*, pág. 28.

20 Donde “se suprimía la orden de los jesuitas y sus bienes pasarían a contribuir a la supresión de la deuda pública [...] se decretaba así la expropiación de sus fincas con el propósito de aumentar los recursos del Estado y procurar nuevas fuentes de riqueza”. Véase HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*, Gijón, Trea, 2002, págs. 90-91.

La Primera República tomó medidas, al menos contra el derribo de monumentos, bajo la promulgación del Decreto de 16 de diciembre 1873 ; sin embargo, las leyes fueron trastocadas para hacer de España el paraíso de los anticuarios, en gran medida por los precios bajos y la facilidad de traslado. “La labor mutiladora decimonónica violentó el cofre del tesoro”<sup>22</sup>.

A pesar de los intentos por dar orden patrimonial, la afluencia de capital extranjero en las primeras décadas del siglo XX carcomió también los bienes y monumentos ya que, más allá de un desorden administrativo, los españoles tenían un enorme desconocimiento de lo que era suyo y era conveniente proteger. Fue hasta 1900, con el recién inaugurado Ministerio de Instrucción Pública dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, que se propuso hacer una catalogación de los monumentos que no fue finalizada sino hasta 1985 con la promulgación de la Ley de Patrimonio Histórico<sup>23</sup>.

Ciertas lagunas que se presentaban en el conocimiento del arte español fueron subsanadas por investigadores norteamericanos, principalmente durante el siglo XX, como es el caso de Archer Milton Huntington y Arthur Byne. Esto devino en que coleccionistas y marchantes gozaran de influencias políticas que facilitaron llevar a cabo sus transacciones, lo que asimismo dio lugar a la ley del 7 de julio de 1911 sobre las excavaciones artísticas y científicas o bien el Real Decreto de 9 de enero de 1923 relativo a la necesidad de autorización previa a la enajenación de bienes<sup>24</sup>.

Unos años más tarde, España aprobó en 1926 la primera ley que prohibía la exportación de obras de arte. Sin embargo, entre las promulgaciones de estos decretos, el marchante americano, Arthur Byne se apresuró a sacar cuanto pudo. De hecho, las ruinas que se mantuvieron en la península no fueron declaradas Monumento sino hasta 1931, aunque en algunos casos, esto no se obtuvo sino hasta 1998. Fue después de los traslados a Norteamérica que el 13 de mayo de 1933 la ley republicana amplió su contenido siendo más firme en la prohibición de daños y expropiaciones de bienes nacionales y restringiendo su venta<sup>25</sup>, decreto que permaneció vigente hasta la actual ley de 1985.

---

21 “El Gobierno de la República ha visto con escándalo en estos últimos tiempos los numerosos derribos de monumentos artísticos notabilísimos, dignos de respeto, no sólo por su belleza intrínseca, sino también por los gloriosos recuerdos que encierran”. Véase *Gaceta de Madrid*, Madrid, 18 de diciembre de 1973, pág. 35.

22 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. “El patrimonio mueble de los conventos suprimidos por la desamortización de Mendizábal en Guadix (1835-1838)” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 26, Granada, Universidad de Granada, 1995, págs. 423-437.

23 Ley 16/1985, *Op. Cit.*

24 *Legislación sobre el Tesoro artístico de España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957, pág. 39.

A pesar de constituirse como una ley sólida, la Guerra Civil provocó otra cicatriz en el patrimonio español, al convertirse en un instrumento de propaganda a través del cual el pueblo podía interpretar que su protección era un asunto fundamental. La Segunda República apostaba por no perjudicar al patrimonio en el contexto de un evidente descontento social. Esta maniobra representaba, entonces, un intento por parte del gobierno para sacar tesoros artísticos del país. Fue así que durante la posguerra las ventas aumentaron de modo notable para cubrir las necesidades económicas del país. Décadas de desórdenes, falta de conocimiento, de abandono y de leyes poco específicas hicieron posible el traslado patrimonial al Nuevo Continente.

### Fenómeno cultural para el gusto norteamericano

Fue a fines del siglo XIX cuando los grandes magnates, aquellos que sentaron los cimientos del capitalismo, hallaron en la adquisición de antigüedades una forma de “expiar su espíritu del febril mundo financiero”<sup>26</sup>. Más allá de la reducción de impuestos, podían hacerse de obras artísticas que representaban distinción social y reconocimiento público; para ello era necesario volver la mirada hacia el Viejo Continente, poseedor de una gran tradición histórica y cultural, y Estados Unidos del capital necesario para adquirir dichos bienes en la búsqueda de un pasado que los norteamericanos no tenían: el medieval. “Los sagaces mercaderes revelaron a los nuevos ricos el modo de inmortalizar su nombre en los muros de una galería o museo”<sup>27</sup>.

Fueron las últimas décadas del siglo XIX las que permitieron que las potencias europeas aprovecharan su supremacía política y económica para rentabilizar dicha expansión imperial. Sin embargo, en las postrimerías de aquella centuria, sería Norteamérica, falta de vestigios histórico-patrimoniales, quien, gracias a la iniciativa privada, pudo financiar la apertura de emblemáticas instituciones culturales. Era un gusto caro y en manos de unos cuantos que resultaron ser benefactores de la cultura amén de sus caprichos propio. Hoy, más allá del destino de dichos bienes, se trata de espacios con un amplio programa de conservación y difusión.

A la facilidad de compra se sumó la de exportación, a pesar de las disposiciones y normativas que habían sido desatendidas. Paralelamente, Estados Unidos dispuso grandes ventajas a quienes invirtieran

---

25 El artículo 41 de la Ley de 13 de mayo de 1933 en la página 39 dice: “Los objetos muebles [...] que sean propiedad del Estado o de los organismos regionales, provinciales o locales, o que estén en posesión de la Iglesia en cualquiera de sus establecimientos o dependencias, o que pertenezcan a personas jurídica no se podrán ceder por cambio, venta o donación a particulares ni identidades mercantiles.” Véase <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1933/145/A01393-01399.pdf> [Consultado el 26 de abril de 2018].

26 MERINO DE CÁCERES. *Op. Cit.*, pág. 187.

27 *Ibidem*, pág. 188.

en objetos artísticos; una ley proclamada en 1910 en la que se eximía de cargas fiscales a quienes invirtieran en obras de arte de más de un siglo con un destino cultural público. Con lo cual, “mientras en Europa se ofrecían excelentes condiciones para favorecer el despojo indiscriminado de sus vestigios históricos-artísticos, en Estados Unidos se desarrolló un clima óptimo para dar acogida a todos aquellos bienes que ávidos propietarios estuviesen dispuestos a vender”<sup>28</sup>.

Ahora bien, no sólo las facilidades en América y Europa fueron los grandes agentes de las transacciones, sino el llamado *Spanish Colonial Revival Style*, movimiento arquitectónico de carácter romántico que se dio en los Estados Unidos, principalmente en California y Florida -así como las regiones antiguamente hispanas de Nuevo México, Arizona y Texas-, como una expresión que buscaba adaptar su historia y ambiente a los cánones españoles. Se trató de un estilo ecléctico con toques mediterráneos, pues coexistían elementos del Barroco virreinal y mudéjar con un tardo-gótico religioso. Adicionalmente se sumó el ingenio de los diseñadores que buscaron un estilo que vendría a complacer a la clase adinerada norteamericana. Así, arquitectos, marchantes y magnates se dieron cita en los Estados Unidos para la recreación de un pasado español en su entorno inmediato; apellidos como Hearst, Huntington, Byne y Rockefeller hoy todavía resuenan en asuntos de patrimonio.

## Bastiones hispanos en Norteamérica

“Desde tiempo inmemorial, la posesión de objetos artísticos ha sido símbolo de riqueza y, por su carácter de bienes muebles, ha resultado sencillo su transporte y comercialización. La Arquitectura, una de las disciplinas del arte, también ha sido objeto de mercadeo, incluso de expolio, traslado y reconstrucción en otros emplazamientos”<sup>29</sup>.

## Monasterio de Santa María la Real de Sacramenia, Segovia

Se trata de un monasterio perteneciente a la orden del Císter que fue introducida por Alfonso VII, el Emperador, en Sacramenia hacia 1141. Su construcción data de fines del siglo XII y podemos hablar de que fue concluido hasta el siglo XV, con añadiduras a los planos originales. Sólo el refectorio y la sala capitular formaron parte de las primeras maquetas; en centurias posteriores se sumaron el claustro, cocinas, sacristía y demás elementos arquitectónicos.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 191.

<sup>29</sup> CORTÉS MESEGUER, Luis, et. al. *Patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos. El caso de San Martín de Fuentidueña (Segovia)*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2016, pág. 11. Véase [https://gdocu.upv.es/alfresco/service/api/node/content/workspace/SpacesStore/3e9522de-7551-4d52-b0ba-b7018f777c92/TOC\\_6318\\_01\\_01.pdf?guest=true](https://gdocu.upv.es/alfresco/service/api/node/content/workspace/SpacesStore/3e9522de-7551-4d52-b0ba-b7018f777c92/TOC_6318_01_01.pdf?guest=true) [Consultado el 20 de mayo de 2018].

Durante las construcciones y reformas, el monasterio estuvo a cargo de abades perpetuos, pero es en el último tercio del siglo XVI cuando éste sufre un terrible incendio: “se quemó la casa y se derritieron las campanas de la torre”<sup>30</sup>. Como consecuencia fue reconstruido todo lo que había sido gravemente dañado, proceso largo y costoso, pero que supuso el crecimiento del monasterio y la creación de un segundo piso del claustro que fue finalizado hacia 1770. Sin embargo, durante el siglo XIX se inscribió el inicio de la más complicada protección patrimonial del cenobio a partir de la puesta en vigor de las leyes desamortizadoras que llevaron a la extinción de la comunidad en 1835, aunque es cierto que éste no era el primer caso<sup>31</sup>. De esta manera, los bienes de los monasterios quedaron a manos de la nación para su posterior venta. Así, la “Gaceta de Madrid” publicó el 14 de octubre de 1835 que quedaban suprimidos los monasterios sin importar el número de religiosos que en ellos habitaran.

### Condiciones de venta y traslado

En 1919 William Randolph Hearst comenzaba la construcción de su finca en San Simeón, California, con la idea de erigir un complejo palaciego que sería enriquecido con piezas arquitectónicas medievales.

Seis años más tarde, por medio de un intermediario llamado Arthur Byne, el magnate americano adquirió el claustro y el refectorio por la suma de cuarenta mil dólares. Algunos estudiosos sostienen que, una vez que Hearst lo conoció, quiso llevárselo a América. Sin embargo, la correspondencia que hoy se conserva asegura que Byne fue en búsqueda de un conjunto arquitectónico medieval y español para que el rico empresario pudiera hacer su mansión allende el océano y en donde el claustro sería el centro de su vivienda.

El proyecto fue denunciado ante el Ministerio de Bellas Artes, pero las influencias de Byne lograron acallar a la prensa, habiendo incluso muy poca documentación legislativa sobre el traslado, salvo las Actas de la Comisión de Monumentos de Segovia donde se señala lo siguiente:

“[...] el Secretario dio cuenta de una comunicación de la Dirección General de Bellas Artes, relativa al exconvento de Santa María de Sacramenia, y de una solicitud formada por el comprador de los restos del que fue el claustro [...] reclamando contra la prohibición de continuar exportando materiales [...]”<sup>32</sup>.

30 Archivo Histórico Nacional, CÓDICES, L.104. *Tombo del Monasterio de Sacramenia*, 1757, carpeta 1951, No. 5, pág. 512. Véase [http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control\\_servlet?accion=3&txt\\_id\\_desc\\_ud=2609326&fromagenda=N](http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=3&txt_id_desc_ud=2609326&fromagenda=N) [Consultado el 18 de febrero de 2018].

31 En 1798 Carlos IV había marcado una primera disposición desamortizadora, seguida por José Bonaparte en 1809 con el decreto del 18 de agosto, donde se suprimían en su totalidad los conventos de varones y se incautaban las rentas y bienes por la Junta de Crédito Público. Aunque para 1814 el rey Fernando VII decretó la restitución de los regulares a sus monasterios, entre ellos, el 10 de julio, el de Sacramenia al alcalde de la provincia homónima.

32 GARCÍA HOURCADE, Juan Luis. *Estudios Segovianos*, Tomo XLVIII, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 1958, pág. 27.

Fue el yerno del entonces propietario Carlos Guitián, Eugenio Colorado, quien a la muerte de su suegro llevó a cabo la negociación con la venta de todo el monasterio excepto la iglesia, que pensaba que pertenecía al Estado y que no se incluyó en el contrato. Las cajas con las piedras embaladas se despacharon en ferrocarril hasta Valencia, y allí embarcadas a Estados Unidos a bordo del vapor Cabo Torres, “compuesto por 250 cajas marcadas con las iniciales W. R. H. y consignadas a nombre de la International Studio Art Corporation en Nueva York”<sup>33</sup>. Fue necesario utilizar paja para proteger las piedras, lo cual tendrá una importancia en el desenlace de la compraventa, pues el gobierno de los Estados Unidos prohibía su importación, dada la posibilidad de estar infectada por la fiebre aftosa que en ese entonces asolaba a toda España. De esta manera las cajas fueron interceptadas por el Departamento de Agricultura americano que obligó a establecer una cuarentena y a sustituir la paja por viruta de madera, luego de la quema del anterior embalaje. El cargamento quedó inmovilizado durante treinta meses. Fue aparentemente un tiempo en el que Hearst modificó su primera idea sobre la creación del museo de arte medieval que quería llevar a cabo en la Universidad de Berkeley. Para ello contaba con otros siete claustros; cuatro franceses, dos italianos y uno inglés. Entre la citada correspondencia, aparece el nombre de la arquitecta Julia Morgan, encargada de realizar el Castillo Hearst, y quien negociaría directamente con Byne la compraventa. Es por ello que el 25 de agosto de 1925 le escribe: “El Sr. Hearst va a levantar un museo para la Universidad de California, y el claustro que usted le ha vendido posiblemente será reconstruido dentro del edificio”<sup>34</sup>. Sin embargo, fue un proyecto interrumpido por la crisis económica del año 1929.

### **Destino en América (Miami, Florida)**

Fue en 1937 cuando sobrevino el ocaso del imperio del magnate debido a las fuertes pérdidas sufridas a raíz de la Depresión, lo que ocasionó la venta de gran parte de los bienes del norteamericano, a fin de poder salvar otro tanto de dicho patrimonio. Así, una vez vendidas sus empresas, recurrió a sus colecciones de arte para lo cual solicitó ayuda de una pareja de reconocidos galeristas: Armand y Charles Hammer de Parke-Bernet Galleries, a quienes se comisionó para hacer lotes, dar tasaciones -aunque de suyo los precios eran muy bajos- y buscar sitios para realizar la venta, que se concretó hacia 1941. Las operaciones no fueron sencillas por la magnitud y volumen de su patrimonio. Amén del gran inmueble que era, los tiempos de guerra y posguerra dificultaban la compra de bienes artísticos.

Las piedras de Sacramenia permanecieron embaladas en almacenes del propio Hearst en el Bronx durante veinticinco años, hasta que el 4 de diciembre de 1951, cuatro meses después de la muerte del magnate, se vendieron por 7,000 dólares -cuando se había tasado en 50,000, y el gasto de Hearst,

---

<sup>33</sup> MERINO DE CÁCERES. *Op. Cit.*, pág. 441.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 432.

entre la compra, embalaje y transporte, ascendía a los 170,000-, a dos promotores inmobiliarios, William S. Edgmon y E. Raymond Moss, quienes pensaron que estas piedras medievales podrían dar como resultado un importante atractivo turístico, dentro del entonces pujante desarrollo de Miami, para lo cual disponían de un terreno de 20 acres al norte de la ciudad. Esto supuso nueve días de traslado desde las bodegas neoyorquinas para arribar finalmente al puerto de Everglades en Florida.

Se puede deducir que el montaje final es una aproximación a lo que debió ser en su día el claustro de Sacramenia, reconstruido a partir de los esbozos de Byne y algunas cuantas fotografías de mala calidad, pues era un rompecabezas de aproximadamente tres mil seiscientas piezas que llevaría nueve meses de trabajo y una suma considerable de recursos.

El 20 de agosto de 1954, fiesta de San Bernardo, Allen Carswell concluyó el proyecto. Se trataba del mismo artífice que había llevado a cabo años antes el montaje de *The Cloisters*, dirigidos por Montgomery Artwater mediante la anastilosis.

Finalmente, el proyecto del complejo turístico había fracasado, por lo que el convento fue puesto a la venta y adquirido en 1962 por la Diócesis Episcopal del Sur de Florida a fin de convertirlo en parroquia y museo. La iglesia fue instalada en el antiguo refectorio y hoy se puede visitar bajo la advocación de San Bernardo de Claraval<sup>35</sup>.

A pesar del desmembramiento de una construcción tan grande y retirada de su emplazamiento original, con el paso de los años podemos observar que el monasterio, hoy sito en Miami, busca su conservación y un amplio programa de difusión, al tener libre acceso al público de lunes a domingo, además de un vasto programa de actividades culturales que permitan un ingreso económico, donde lo más importante es la clara y asequible difusión del patrimonio.

Las contribuciones individuales y la afluencia de visitantes nacionales e internacionales, ha generado la posibilidad de integración de San Bernardo de Claraval al mes de los museos de Miami, situación que en 2014 le otorgó a la institución la categoría de miembro de la Asociación Americana de Museos para optimizar la conservación y preservación del inmueble.

---

35 Palabras del padre Gregory Mansfield, rector del monasterio dedicado a San Bernardo de Claraval en Miami, Florida.

## Monasterio de San Francisco de Cuéllar, Segovia

El monasterio se fundó en el siglo XIII en la villa de Cuéllar, Segovia. Doscientos años más tarde, pasó a manos del Ducado de Albuquerque, cuyo primer título ostentó don Beltrán de la Cueva, quien creó el panteón de la casa homónima en su capilla mayor.

Se desconoce la fecha exacta de su fundación, pero gracias a una bula de Inocencio IV consta que el inmueble ya existía para el año de 1247, y a partir de entonces se creó un fuerte vínculo con la Corona de Castilla. Así, en 1313 el rey Alfonso XI se alojó en el monasterio durante cuatro días; en 1385 la reina Beatriz de Portugal, como señora de la villa, ordenó que se hiciera junta general en el portal conventual y Enrique III fundó una capellanía que fue ampliada posteriormente por Juan II, tras enterrar en la capilla mayor de la iglesia a su hija la infanta María<sup>36</sup>.

Durante la Guerra de la Independencia fue víctima de robos y destrozos, y en 1809 fue clausurado. Fue entonces cuando perdió la mayor parte de sus obras de arte y riquezas, aunque volvió a instaurarse como monasterio en 1815. A partir de entonces el edificio comenzó a sufrir un deterioro constante, agravado por la Desamortización en 1835. Tras grandes esfuerzos por mantener el edificio en pie, e incluso un intento fallido de que fuera declarado Monumento Histórico Nacional, fue adquirido por José Isidro Osorio y Silva-Bazán, duque de Albuquerque y marqués de Cuéllar, quien vendió gran parte de sus instalaciones y trasladó los restos mortales de sus antepasados al Monasterio de Santa Clara de Cuéllar. Sus sucesores en el ducado vendieron la iglesia y convento a diversos particulares, instalando una fábrica de harinas. Finalmente, en el siglo XX la iglesia fue quemada por los republicanos antes de la Guerra Civil por ser un icono católico, y parte de las capillas laterales fueron adquiridas por el Ayuntamiento de Cuéllar.

### Condiciones de venta y traslado

Luego de la desamortización, gran parte de las obras de arte que contenía el monasterio fueron trasladadas al Museo de Segovia, que se encargó de dispersarlas. La capilla mayor y otros ornamentos fueron desmontados y trasladados al castillo de Viñuelas en Madrid, reconstruido en el siglo XX; mientras que el púlpito de mármol fue donado a la Catedral de Segovia, donde se conserva en la actualidad. Los sepulcros del panteón ducal fueron vendidos al marchante Archer Milton Huntington, fundador de la *Hispanic Society of America*. También se conservan piezas en la Catedral de Segovia, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y en dependencias municipales de Cuéllar.

---

36 VELASCO BAYÓN, Balbino. *Historia de Cuéllar. Segovia*, Diputación Provincial de Segovia, 4ª ed., 1974, pág. 30.

## Destino en América (Miami, Florida y Nueva York)

Existe un registro sobre la historia de Cuéllar donde Balbino Velasco señala: "en el año 1906 emigraron a Norteamérica los famosos sepulcros de alabastro de don Gutierre de la Cueva y doña Mencía Enriquez de Toledo..., después de haber sido vendidos a un anticuario"<sup>37, 2</sup>

En 1915, Miguel Osorio Martos, el último de los Alburquerque que poseyó la iglesia, la vendió al abogado cuellarano Bienvenido Álvarez quien comenzó una rápida labor de rapiña y vendió cuanto pudo a diferentes coleccionistas. Entre las piezas adquiridas por la *Hispanic Society* destacan los sepulcros en alabastro de Beltrán de la Cueva y sus dos esposas, comprados por Lionel Harris al duque de Albuquerque en 1905. Traslados a Londres para su posible adquisición por el *Victoria and Albert Museum*, finalmente serían adquiridas por Archer Milton Huntington por la suma equivalente a 10 mil libras esterlinas. Asimismo, Hearst compraría 12 relieves de blasones, luego de que entre 1920 y 1922 las bóvedas monacales se desplomaran y Byne gestionara su traslado a los Estados Unidos para integrarlos al castillo en San Simeón, mismos que sin embargo hoy forman parte del acervo del claustro de Sacramenia en Miami.

En la actualidad perduran su iglesia, capillas laterales y sacristía, propiedad del Ayuntamiento de Cuéllar, que los utiliza con fines culturales. Además, se conserva parte de las estancias de la zona conventual, como el claustro, de propiedad privada, ubicado en el denominado triángulo franciscano, junto con el Convento de Santa Ana y el de la Purísima Concepción. Mientras que las piezas segovianas que resguarda la *Hispanic Society* son objeto de conservación e investigación académica.

Se trata de una de las más distinguidas instituciones americanas dedicada a promover el conocimiento, valoración y divulgación de las obras patrimoniales de la Península Ibérica. Su espacio museal se nutre con colecciones procedentes de las distintas latitudes donde el español y el portugués son lenguas predominantes. Los fondos del museo, a partir de piezas pertenecientes a los periodos medieval y renacentista, son considerados como el gran baluarte del patrimonio hispano en el Nuevo Continente. Libros, pinturas, esculturas, arte miniado, sección cartográfica y artes aplicadas, entre otros, son testimonio de la entrañable relación entre el Viejo y Nuevo Mundo, cuya preservación, estudio sistemático y préstamos internacionales mantienen un agudo debate académico y proveen las herramientas necesarias de investigación con el fin de proyectar la idea de una cultura global. El binomio de arte y literatura, sumado a los diferentes testimonios materiales de la *Hispanic Society of America*, apuntalan la misión original de su fundador, Archer Milton Huntington, de tender puentes intercontinentales para un flujo permanente de elementos que configuren identidad y memoria colectivas.

37 MERINO DE CÁCERES. *Op. Cit.*, pág. 492.

## Iglesia de San Martín de Fuentidueña, Segovia; Iglesia de San Leonardo de Zamora; Iglesia de San Vicente Mártir de Frías, Burgos

Los antecedentes al traslado de este patrimonio a Nueva York se remontan a 1925 cuando, gracias a la enorme fortuna de John D. Rockefeller Jr, fueron construidos al norte de Manhattan, en Fort Tryon Park, los llamados *The Cloisters*. Anexo medieval del Museo Metropolitano a partir de la colección conocida como *The Barnard Cloisters*<sup>38</sup>. Se inauguró en 1938 con una serie de 36 columnas y capiteles provenientes del claustro francés de San Miguel de Cuxá, aunque para completar tan ostentoso proyecto era necesaria una iglesia románica que cumpliera además con aquel sentido identitario.

El magnate posó sus ojos en el ábside de Fuentidueña al encontrarse ésta en un total abandono. Las gestiones comenzaron a fraguarse en 1935, aunque se vieron interrumpidas por la Guerra Civil; será hasta 1947 que fueron retomadas con James Rorimer, primer director de *The Cloisters*. Para el 30 de octubre de 1956 y con ratificación del 10 de noviembre, se hizo la oferta al ministerio de Educación Nacional que solicitaba un intercambio del ábside de San Martín por seis paneles de tipo profano de San Baudelio de Berlanga<sup>39</sup>.

La oferta no fue aceptada por todos, incluyendo a la Comisión Provincial de Monumentos de Segovia. Sin embargo, las protestas fueron acalladas y el 12 de junio de 1957 se autorizó la transacción, cuidando que ésta no llegara a la prensa y quedando a cargo del desmontaje los arquitectos Anselmo Arenillas y Alejandro Ferrant. Así como en los ejemplos antes citados, se marcaron las piedras -284 toneladas- durante seis meses y fueron embarcadas desde el puerto de Bilbao hasta Nueva York.

Finalmente, el 4 de febrero del año siguiente, salieron las 3,300 piedras a bordo del barco Monte Navajo. El 19 de enero de 1960 comenzaba su reconstrucción en la ciudad estadounidense. Se trató de un acuerdo que representó una gran cicatriz para los españoles, no sólo por la envergadura de la pieza, sino por la compleja época en que se llevó a cabo.

38 Colección medieval del escultor norteamericano George Gray Barnard.

39 Además de las siguientes peticiones: "El 30 de octubre de 1956, con ratificación del 10 de noviembre del mismo año, James Rorimer hizo una oferta formal al ministro español de Educación Nacional para el canje del ábside de San Martín de Fuentidueña en contraprestación de uno de los siguientes lotes artísticos: Un cuadro del Greco representando a Pompeo Leoni esculpiendo a Felipe II (actualmente en la colección Stirling-Maxwell de Glasgow); la verja de hierro de la catedral de Valladolid (posiblemente donación de la familia Hearst y actualmente en el MET de Nueva York); cuarenta platos hispanomorisicos de la colección Hearst y otros objetos que serán acordados de manera recíproca hasta sumar un máximo de 10 mil dólares incluidos los portes". Véase MERINO DE CÁCERES. *Op. Cit.*, pág. 107.

Por otra parte, la venta de la Iglesia de San Leonardo se documenta el 15 de febrero de 1913 entre el Obispado y la Nunciatura Apostólica de Madrid, donde el prelado zamorano la declara como ruina<sup>40</sup> y, por tanto, se ven en la necesidad de venderla a manos de particulares. Las esculturas fueron enviadas al continente americano y el resto del inmueble quedaría convertido en un almacén de carbón.

Se trató de décadas en las que el comercio de bienes patrimoniales estaba permitido o manejado para serlo tanto por las autoridades civiles como religiosas. Es el archivo histórico el que nos arroja que el comprador pudo ser el anticuario Fernando Martínez López quien vivía en la provincia de Zamora, pues éste mostró siempre un gran interés por dicho inmueble, como el caso de las arquetas árabes hoy sitas en el Museo Arqueológico de Madrid. Después buscó hacerse de importantes esculturas de la iglesia, como es el caso del relieve del león que se alberga en *The Cloisters*; al morir Martínez López apareció otro zamorano en escena, Maximino Beato Guerrero, quien obtuvo la titularidad de San Leonardo, pues el anticuario había negociado 6 mil pesetas para adquirir las esculturas. Al no poder pagar esa cantidad, Beato Guerrero compró la iglesia, sacristía y huerto, convirtiéndose así en el primer propietario particular.

En 1917, cuando el relieve del león llegó a América, *The New York Times* publicaba: llega “la más delicada pieza de la escultura románica” adquirida hasta la fecha. Consciente de la operación que acababa de realizar, el MET no dudó en situar la escultura en la primera sala de acceso al museo tan pronto fue inaugurado unos años después. Se trataba de un caso similar a lo acontecido con la capilla del monasterio segoviano de Fuentidueña.

La normalidad de aquella transacción contrasta con la enorme expectativa que su traslado generó en Nueva York, que de esta manera lograba consolidar un museo dedicado al arte medieval español. Sin embargo, el león no fue la única pieza que desapareció de San Leonardo debido, en parte, al declive que supuso a finales del siglo XIX la supresión de la parroquia.

40 “Cumplido un siglo exacto de los primeros trámites para vender a un particular el templo, la documentación de San Leonardo (Archivo Diocesano, sección Curia. L/411) puede salir legalmente a la luz. La amarillenta carpeta titulada «Diligencias para la venta de la iglesia de San Leonardo. 1913» contiene la carta en la que el Obispado se dirige a la Nunciatura Apostólica de Madrid para pedir las «facultades apostólicas necesarias y oportunas» para enajenar el templo. Al objeto de convencer a la delegación vaticana en España, el obispo remite el documento con fecha del 15 de febrero de 1913 a Madrid alegando que el templo se halla cerrado al culto «por ruinoso». El Episcopado zamorano deseaba «procurar obtener de ella algún valor para alivio de las grandes necesidades» de la «empobrecida diócesis». El comportamiento del Obispado de Zamora a principios del pasado siglo XX cumple, de esta manera, con el canon de la época. La venta de bienes histórico-artísticos de la Iglesia se generaliza alegando un supuesto escaso valor («el templo se halla cerrado al culto por ruinoso») y utilizando como fin el acopio de fondos para dar respuesta a las penalidades de las parroquias, para «alivio de las grandes necesidades». En “Un siglo de calamidades” en *La Opinión. El Correo de Zamora*, Zamora, 16 de diciembre de 2013. Véase <http://www.laopiniondezamora.es/zamora/2013/12/15/siglo-exacto-calamidades/727425.html> [Consultado el 14 de abril de 2018].

Finalmente, la iglesia burgalesa de San Vicente Mártir, que ya en 1906 había perdido la torre románica al desplomarse, lo cual afectó además al pórtico y una parte de la nave del templo, hizo que la comunidad de Frías quedara carente de iglesia parroquial. Al tener la necesidad de realizar importantes reformas, sintieron que la manera idónea de obtener capital fuera a partir de la venta del pórtico a un arquitecto norteamericano encargado de acrecentar la colección de monumentos medievales. Aunque no se conoció a detalle cuál fue el trámite seguido entre comprador y vendedor, esto tuvo lugar hasta su aparición en el museo de la Gran Manzana.

## Destino en América (Nueva York)

El anexo medieval del Museo Metropolitano de Nueva York conocido como *The Cloisters*, constituye un gran atractivo turístico que supera por mucho al millón de visitantes anuales. Se trata del único espacio dentro de América dedicado a la época medieval que, asimismo, refleja su ausencia histórica y una búsqueda de identidad patrimonial. Erick González señala en el diario *El mundo*: “había poco pasado para tanto dinero”<sup>41</sup>, comenzando así una colección de capiteles, columnas, arcadas, vidrieras, altares y esculturas, entre otros valiosísimos objetos.

El proyecto fue auspiciado por el ya citado John D. Rockefeller Jr., quien para 1925 apoyó la idea de James Rorimer de crear un museo de arte medieval a partir de la colección iniciada por George Grey Barnard<sup>42</sup>. Éste se anexó a las 28 hectáreas donadas por la propia ciudad, compradas anteriormente por Rockefeller en Washington Heights debido a su afición a la naturaleza. Así, para 1938, *The Cloisters* quedaría inaugurado sobreviviendo incluso a la difícil situación económica a la que se enfrentaban los Estados Unidos. El nuevo espacio fue concebido por el curador de Artes Decorativas, Joseph Breck, quien tenía a su cargo la colección de arte de Europa Occidental del MET<sup>43</sup>. Por otra parte, el proyecto arquitectónico estuvo a cargo de Allen Carswell y Charles Collens -célebre por sus excesos neogóticos- entre los años de 1934 y 1938.

Así pues, el quizá menos desventurado destino del patrimonio español, se encuentra dentro de una institución respetable y de vanguardia que procura la conservación, pero sobre todo la difusión

41 GONZÁLEZ, Enric. “La Historia de España contada por los Cloisters”, en *El Mundo*, Madrid, 2014. Véase <http://www.elmundo.es/cultura/2014/07/30/53d8a10e22601db87a8b456f.html> [Consultado el 2 de abril de 2018].

42 Un proyecto que comenzó a partir de 5 monumentos medievales franceses de los cuales se tiene poca documentación, salvo que eran edificios un tanto olvidados y en ruinas. Se trató de la Abadía de San Miguel de Cuixá, la Abadía de Saint-Guilhem-le-Désert, el Claustro de Trie-en-Bigorre, la Abadía cisterciense de Bonnefont y la iglesia gótica de Froville. Cuando en París se comenzaron a complicar los procesos aduaneros, Barnard decidió en 1914 llevarse sus claustros a América y abrir una pequeña galería en Fort Washington Avenue en Nueva York.

43 FORSYTH, William. “Five Crucial People in the Building of The Cloisters” en Elizabaeth C. PARKER (ed.), *The Cloisters, Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pág. 56.

de tan importantes obras, que más que expoliadas hoy constituyen un emplazamiento emblemático en la isla de Manhattan.

La referencial colección de pintura, escultura, miniaturas, vitrales, libros y artes aplicadas medievales ha sido considerada como la más ejemplar muestra de la historia y el arte de este periodo en Norteamérica. Amén de la arquitectura cisterciense medieval que acoge las numerosas piezas exhibidas, los diferentes públicos pueden acceder a variados recursos tecnológicos para acercarse a la mentalidad y sensibilidad medievales, en espacios de inmersión donde niños, jóvenes y adultos pueden experimentar desde un poema de amor caballeresco hasta la trascendencia lumínica de la espiritualidad gótica. Luego de una puntual aproximación a las fuentes primarias legislativas, circunstancias y condiciones de traslado de monumentos patrimoniales del Estado español, así como la evaluación actual de conservación y difusión de los edificios monásticos y religiosos sitios en Norteamérica, además de la identificación de los programas -tanto litúrgicos, actividades culturales y recreativas, líneas de educación y divulgación-, este artículo me ha permitido confirmar que, más allá de un supuesto perjuicio a la legislación del patrimonio español, los conjuntos estudiados representan una nueva forma de valoración de un patrimonio adquirido. Dentro y fuera de su contexto histórico-temporal, hoy cumplen una acertada tarea de resignificación de los objetivos planteados en un momento de profunda devoción y fe medievales, a los que se suman aspectos medulares para acercar al público norteamericano e internacional a nuevas y distintas apreciaciones sobre el arte y la cultura de la España de la Alta y Baja Edad Media.

A la consulta de fuentes primarias y secundarias sobre normatividad, se sumó una encuesta tanto para mexicanos como españoles -251 votos de los cuales el 69% están de acuerdo en conservar el patrimonio, aunque fuera de su país de origen, y el 31% prefieren preservarlo en su ciudad aunque sea víctima de vandalismo y olvido-, lo que resultó en una sugerente forma de cotejo entre las muchas, y a veces complejas, circunstancias que determinan la salida voluntaria o involuntaria de bienes culturales. A pesar de todo ello, es importante destacar que en la actualidad mantienen estudios sistemáticos que buscan abundar en los fines histórico-religiosos para los que fueron creados.

Sumado a todo lo anterior, la siempre interesante y puntual revisión de fuentes en repositorios españoles, así como noticias en línea y testimonios orales, definió una estructura de análisis, desarrollo y conclusiones formales sobre la situación específica de -en determinados momentos de la historia de una nación-, la salida de bienes culturales que, desde una perspectiva contemporánea, más que justificar busca considerar las pertinencias que los inmuebles exportados mantienen en las distintas latitudes donde estos se encuentren.

Mi nota final, a partir de los ejemplos investigados, es una invitación para reflexionar, entre propios y ajenos, sobre la oportuna situación de los inmuebles expatriados de España que, a pesar de las difíciles circunstancias y procesos legislativos, son hoy testimonio tangible de una era global, donde la hispanidad, con sus grandes aciertos y venturoso patrimonio, es pieza clave para entender y revalorar una identidad colectiva. Así, si nuestra misión es salvar el patrimonio, hagámoslo desde cualquier trinchera.

## Fuentes

## Bibliografía

ALEGRE ÁVILA, Juan Manuel. *Evolución y régimen jurídico del patrimonio histórico: la configuración dogmática de la propiedad histórica en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del patrimonio histórico español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.

ÁLVAREZ, José Luis. *Estudios sobre el patrimonio histórico español, y la Ley de 25 de junio de 1985*, Madrid, Cívitas, 1989.

ALZAGA RUIZ, Amaya. *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.

BLOM, Philipp. *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.

BYNE, Arthur y Mildred Stapley. *Spanish Architecture of the Sixteenth Century, General view of the Plateresque and the Herrera Style*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1917.

CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). *El arte español fuera de España*. Madrid, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

CUÉLLAR LÁZARO, Juan. *Fuentidueña: Comunidad de villa y tierra, (Segovia), (siglos XIII-XVIII)*, Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.

FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, Vol. 4, Madrid, Fundación Universidad Española, 2007.

*Gaceta de Madrid*, Madrid, 18 de diciembre de 1973.

- GARCÍA DE PAZ, José Luis. *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*, Guadalajara, Aache ediciones, 2003.
- GARCÍA HOURCADE, Juan Luis. *Estudios Segovianos*, Tomo XLVIII, Segovia, Diputación Provincial de Segovia. 1958.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*, Gijón, Trea, 2002.
- HERRERA CASADO, Antonio. *Monasterios Medievales de Guadalajara*, Guadalajara, Aache, 1999.
- HUERTA, Pedro Luis y José Luis Hernando. *Viajes y viajeros en la España medieval*, Madrid, Gráfica Andemi, 1997.
- KAGAN, Richard. *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*, Chicago, Universidad de Illinois Press, 2002.
- LAYNA SERRANO, Francisco. *El monasterio de Óvila (Monografía sobre otro monasterio español expatriado)*, Guadalajara, Aache, 1998.
- Legislación sobre el Tesoro artístico de España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957.
- LEYKOFF, Mary L. *Hearst, the collector*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2008.
- LITTLE, Charles. T. y Timothy B. Husband. *The Metropolitan Museum of Art. Europe in the Middle Ages*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1987.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel y María José Martínez Ríos. *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «El gran acaparador»*, Madrid, Cátedra, 2014.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel. *El Monasterio de Santa María de Sacramenia*, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, 2003.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel. *Óvila, setenta años después (de su expolio)*, Guadalajara Editores de Henares, 2008.

MARTINEZ RUIZ, María José. *Patrimonio y Sociedad. Estudio sobre la enajenación de obras de arte en Castilla y León en el siglo XX (1900-1936)*, Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

PARKER, Elizabeth C. (ed.). *The Cloisters, Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1992.

PÉREZ MULET, Fernando e Inmaculada Socias Batet (eds.). *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011.

PRESAS BARROSA, Concepción. *El Patrimonio histórico eclesiástico en el derecho español*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1994.

PROSKE, B.G. *Catalogue of Sculpture (Thirteenth of Fifteenth Centuries) in the Collection of the Spanish Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1951.

QUADRADO, José María. *Recuerdos y Bellezas de España. Salamanca, Ávila, Segovia*, Barcelona, Luis Tasso, 1865.

QUEROL, María de los Ángeles. *Manual de Gestión de Patrimonio Cultural*, Madrid, Akal, 2010.

REBOLLO MATÍAS, Alejandro. *Historia del arte y patrimonio cultural en España*, Madrid, Síntesis, 1997.

RODRÍGUEZ THISSEN, Victoria. *Byne and Stapley: Scholars, Dealers, and Collectors of Decorative Arts*, trabajo de investigación para la obtención del título de Máster of Arts in the History of Decorative Arts, Cooper-Hewitt, National Design Museum and Parsons School of Design, 1998.

SAAVEDRA ARIAS, Rebeca. "El mercado negro de obras de arte durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Un estudio preliminar", en sesión de Seminario de Historia del Departamento de Historia Social y del Pensamiento Político (UNED), Departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos (Universidad Complutense de Madrid), Fundación Ortega y Gasset, 2012.

SANTOJO, Gonzalo. *Castilla y León. Lo que se llevaron de esta tierra*, Valladolid, Ámbito, 1992.

SOWELL, Joanne Elaine. *The Monastery of Sacramenia and twelfth-century Cistercian architecture in Spain*, Michigan, University Microfilms International, 1986.

TERREROS ANDREU, Carmen. *El Expolio de Patrimonio Cultural: problemas de conceptualización jurídica*, Zaragoza, El Intercultural, 2004.

*The Art of Medieval Spain a. d. 500-1200. The Metropolitan Museum of Art, New York* (catálogo de la exposición), Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1994.

TRUEBA FOURNIER, Adriana. *La colección del Instituto Cultural Helénico. Una guía para su recorrido*, México, Instituto Cultural Helénico, 2010.

VELASCO BAYÓN, Balbino. *Historia de Cuéllar. Segovia*, Diputación Provincial de Segovia, 4ª ed., 1974.

VV.AA. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º. 26, Granada, Universidad de Granada, 1995.

VV.AA. *Goya. Revista de Arte*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999, pp. 380-381.

VV.AA. *Studies in Cistercian Art and Architecture*, n.º 4, Michigan, Kalamazoo, Cistersian Plub, 1981.

VV.AA., *The Hispanic Society or America. Tesoros*, Nueva York, The Hispanic Society or America, 2000.

ZORRILLA, José. *Obras poéticas*, París, Baudry, 1847.

## Webgrafía

AMIGUET, Teresa. *Ciudadano Hearst. Su truculenta vida privada inspiraría 'Ciudadano Kane'*, España, La Vanguardia, 2013. Véase <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20130429/54371290022/william-randolph-hearst-prensa-eeuu-ciudadano-kane-cine-radio-magnates.html> [Consultado el 30 de enero de 2018].

Archivo Histórico Nacional, CODICES, L.104. *Tumbo del Monasterio de Sacramenia*, 1757. Véase [http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control\\_servlet?accion=3&txt\\_id\\_desc\\_ud=2609326&fromagenda=N](http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=3&txt_id_desc_ud=2609326&fromagenda=N) [Consultado el 18 de febrero de 2018].

*Biografías de fotógrafos. Arthur Byne*, Fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America, s.f. Véase [https://previa.uclm.es/ceclm/fotografia\\_hispanic/fotografos/byne.htm](https://previa.uclm.es/ceclm/fotografia_hispanic/fotografos/byne.htm) [Consultado el 4 de mayo de 2018].

CABRERA, Emilio. *En torno a la fundación del monasterio de Sacramenia*, Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Historia Medieval, 2010. Véase <http://hdl.handle.net/10396/2596> [Consultado el 12 de enero de 2018].

*Constitución Española del 9 de diciembre de 1931*. Véase [http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931\\_cd.pdf](http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf) [Consultado el 12 de diciembre de 2017].

*Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*, París, 1972. Véase <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf> [Consultado el 17 de enero de 2018].

CORTÉS MESEGUER, Luis, et. al.. *Patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos. El caso de San Martín de Fuentidueña (Segovia)*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2016. Véase [https://gdocu.upv.es/alfresco/service/api/node/content/workspace/SpacesStore/3e9522de-7551-4d52-b0ba-b7018f777c92/TOC\\_6318\\_01\\_01.pdf?guest=true](https://gdocu.upv.es/alfresco/service/api/node/content/workspace/SpacesStore/3e9522de-7551-4d52-b0ba-b7018f777c92/TOC_6318_01_01.pdf?guest=true) [Consultado el 20 de mayo de 2018].

DE LA OLIVA, Cristian y Estrella Moreno. *John D. Rockefeller Jr.*, 1999. Véase <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/7294/John%20D.%20Rockefeller%20Jr>. [Consultado el 15 de abril de 2018].

DÍAZ MORENO, Eva. *Retrato hablado: William Randolph Hearst, maestro del cuarto poder*, México, El Excelsior, 2016. Véase <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2016/08/14/1110880> [Consultado el 14 de marzo de 2018].

EDWARD, Anne. "Marion Davies' Ocean House" en *Architectural Digest*, Nueva York, 1994. Véase: <https://www.architecturaldigest.com/gallery/beach-houses-slideshow-072008/all> [Consultado el 2 de mayo de 2018].

*El cister en Guadalajara*, España, 2016. Véase <http://baulitoadelrte.blogspot.mx/2016/10/el-cister-en-guadalajara.html> [Consultado el 26 de abril de 2018].

EVAND FUND, Maria Antoniette. *The Three Marys at the Sepulchre (from the church of San Baudelio near Berlanga)*, Boston, Museum of Fine Arts of Boston, 2018. Véase <https://www.mfa.org/collections/object/the-three-marys-at-the-sepulchre-from-the-church-of-san-baudelio-near-berlanga-32296> [Consultado el 16 de marzo de 2018].

FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther. "De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural", en *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, Tenerife, Universidad

de la Laguna, vol. 4, 2006. Véase <file:///C:/Users/meagui/Downloads/Dialnet-LaEspecializacionPeriodisticaEnPatrimonioCulturalE-4975304.pdf> [Consultado el 19 de enero de 2018].

G. G. U. / H. J. *El arte que emigró (o se lo llevaron)*, Burgos, Diario de Burgos, 2012. Véase <http://www.diariodeburgos.es/noticia/ZAA1F663C-F91E-033C-FA1E0B05936FB239/20120617/arte/emigro/llevaron> [Consultado el 22 de febrero de 2018].

GARCÍA CALERO, Jesús. *Así fue posible el expolio de España*, España, ABC, 2012. Véase <http://www.abc.es/20121002/cultura-arte/abci-expolio-espana-huntington-hearst-201210011639.html> [Consultado el 22 de diciembre de 2018].

GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier. *La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939) en Revista electrónica de patrimonio histórico*, Granada, Universidad de Granada, 2007. Véase <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/legislacion/estudios/articulo2.php> [Consultado el 19 de diciembre de 2017].

GONZÁLEZ DE LEÓN, María. *La historia del claustro medieval que fue traído a México piedra por piedra*, México, MXCITY Guía insider, 2017. Véase <https://mxcity.mx/2016/08/la-historia-del-claustro-medieval-que-fue-traido-a-mexico-piedra-por-piedra/> [Consultado el 30 de marzo de 2018].

GONZÁLEZ, Enric. "La Historia de España contada por los Cloisters", en *El Mundo*, Madrid, 2014. Véase <http://www.elmundo.es/cultura/2014/07/30/53d8a10e22601db87a8b456f.html> [Consultado el 2 de abril de 2018].

<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1933/145/A01393-01399.pdf> [Consultado el 26 de abril de 2018].

*Indicadores Unesco de cultura para el desarrollo*, UNESCO, s. f. Véase <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf> [Consultado el 17 de enero de 2018].

IRUJO, José María. *El catálogo del expolio. La policía crea el primer archivo informático y gráfico de 5.000 obras de arte robadas en España*, España, El País, 1999. Véase [https://elpais.com/diario/1999/10/03/cultura/938901601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/10/03/cultura/938901601_850215.html) [Consultado el 19 de febrero de 2018].

LEBER, Jessica. "Un algoritmo para conservar el arte", en *MIT Technology Review. Publicado por Opinio*, 2012. Véase <https://www.technologyreview.es/s/2686/un-algoritmo-para-conservar-el-arte>, 25 de abril de 2012 [Consultado el 18 de mayo de 2018].

*Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español. B.O.E. n° 155 de 29 de junio de 1985.* Véase [https://boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1985-12534](https://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1985-12534) [Consultado el 22 de diciembre de 2018].

NIETO GONZÁLES, José Ramón. Véase <http://servicios.jcyl.es/pweb/downloadDocumento.do?numbien=17339&numdoc=66478> [Consultado el 4 de abril de 2018].

PAREDES, Josefa. El americano que expolió España, España, Crónica. Suplemento de *El mundo*, Madrid, no. 529, 4 de diciembre de 2005. Véase <http://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2005/529/1133650804.html> [Consultado el 9 de mayo de 2018].

*Un siglo de calamidades*, Zamora, 16 de diciembre de 2013. Véase <http://www.laopiniondezamora.es/zamora/2013/12/15/siglo-exacto-calamidades/727425.html> [Consultado el 14 de abril de 2018].

VENTURA Abida. *Monumento medieval desamparado*, México, El Universal, 2012. Véase <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/69271.html> [Consultado el 22 de abril de 2018].

## Legislación

**Ordenamiento de Alcalá de 134 en su Ley III**, sobre el deber de conservar los tesoros de las iglesias. Véase <http://fama2.us.es/fde/ocr/2004/ordenamientoDeAlcala.pdf>

**Real Orden de 17 de junio de 1834**, sobre las corporaciones del clero regular o secular que desean liquidar algo con su bien inmueble. Véase <https://books.google.com.mx/books?id=Nmlclurt5CgC&pg=PA533&lpg=PA533&dq=Real+Orden+de+17+de+junio+de+1834&source=bl&ots=44fkPVaj-6&sig=SZ7DioWt2Hnh8ziHbNyATphF7pl&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi5w43T-MbbAhURRa0KHfQ2CuYQ6AEIMjAC#v=onepage&q=Real%20Orden%20de%2017%20de%20junio%20de%201834&f=false>

**Real Decreto de 19 de febrero de 1836**, sobre la enajenación de bienes por subasta pública. Véase <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1836/426/A00001-00003.pdf>

**Decreto de 16 de diciembre de 1873**, contra el derribo de monumentos. Véase GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando. *La tutela del patrimonio eclesiástico histórico y artístico en el Sexenio Revolucionario (1868-1874)*, Universidad de Sevilla, Anuario Jurídico y Económico Escorialense, XLVIII (2015) 429-448 / ISSN: 1133-3677.

**Ley de 7 de julio de 1911**, sobre las reglas para efectuar excavaciones artísticas y científicas y para la conservación de las ruinas y antigüedades. Véase <https://www.boe.es/datos/pdfsBOE//1911/189/A00095-00096.pdf>

**Real Decreto de 16 de febrero de 1922**, sobre exportación de objetos artísticos. Véase <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/cmn/1926193206.pdf>

**Real Decreto de 9 de enero de 1923**, sobre a la necesidad de autorización previa para la enajenación válida de obras artísticas, históricas o arqueológicas de que sean poseedoras las Iglesias, Catedrales, Colegiatas, Parroquias, Filiales, Monasterios, Ermitas y demás edificios de carácter religioso. Véase <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1926/227/A01026-01031.pdf>

**Real Decreto de 9 de agosto 1926**, sobre la prohibición de exportación de obras de arte. Véase <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1926/227/A01026-01031.pdf>

**Real Decreto de 2 de julio de 1930**, sobre enajenación de obras artísticas, históricas o arqueológicas. Véase [http://oa.upm.es/40044/1/ELISA\\_BAILLIET\\_FERNANDEZ\\_01.pdf](http://oa.upm.es/40044/1/ELISA_BAILLIET_FERNANDEZ_01.pdf)

**Ley de 13 de mayo de 1933**, sobre la prohibición de daños y expropiaciones de bienes nacionales restringiendo su venta. Véase <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/5629/Alegre,%20J.M.%201992.pdf?sequence=1>

**Ley de 25 de junio de 1985**, sobre Patrimonio Histórico Español. Véase [https://boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1985-12534](https://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1985-12534)



# El síndrome de Valéry

## Apuntes sobre las colecciones fundacionales del Museo de Antioquia<sup>1</sup>

*David Ramiro Herrera Castrillón<sup>2</sup>*

Universidad Nacional de Colombia  
ORCID: 0000-0002-4285-7569

Artículo de reflexión derivado de investigación  
Recibido: 19- 11-2018. Aprobado: 20- 03-2019

---

### Resumen

El artículo propone un acercamiento histórico a las colecciones fundacionales del Museo y Biblioteca de Zea, a partir de informes oficiales, registros de visitantes, relatos de viaje y otra documentación primaria en sintonía con un pequeño corpus de bibliografía pertinente. Indaga qué se sabe sobre ellas, quiénes las administraban, qué temáticas reunían; cuál fue la narrativa histórica que predominó como museo público al referirse a la cuestión de la identidad republicana; qué objetos se conservan todavía y cuál es la interpretación que el Museo hace hoy de los hechos narrados por la misma institución en el inicio de su recorrido.

**Palabras claves:** Museo, Colección de museo, Historia, Antioquia, Manuel Uribe Ángel, Martín Gómez.

- 
- 1 Artículo de reflexión derivado de investigación. La búsqueda individual se inicia como estudiante de pregrado en Historia, en la asignatura de Historia de Colombia IV, dictada por la docente Lina Marcela González Gómez, a finales de 2015, en la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Continúa en 2016 como pasantía académica-laboral en el equipo de curaduría del Museo de Antioquia. Y cierra un ciclo como investigador de colecciones de dicho Museo con una exposición temporal de dos meses, inaugurada en noviembre de 2016, gracias a un trabajo colectivo, en el que subrayo la participación de historiadores, curadores y administradoras de colecciones, entre ellos Yuliana Quiceno, Andrea Rodríguez, Karen Mejía, Camilo Castaño, Carolina Chacón y Nydia Gutiérrez.
  - 2 Historiador. Candidato a Maestría en Estética, Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Exasistente de curaduría, investigador de colecciones y mediador cultural en el Museo de Antioquia. Miembro de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS). Autor del artículo "Una Amistad, Un Retrato. Eladio Vélez y Marco Tobón Mejía en el Taller (1931)". Correo electrónico: drherrera@unal.edu.co.

## Valery's Syndrome Notes on the founding collections of the Museo de Antioquia

### Abstract

The article proposes a historical approach to the founding collections of the Zea Museum and Library, based on official reports, visitor records, travel stories and other primary documentation in line with a small corpus of relevant literature. It asks what is known about them, who managed them, what themes they brought together; what was the historical narrative that predominated as a public museum when referring to the question of republican identity; what objects are still preserved and what is the interpretation that the Museum makes today of the events narrated by the same institution at the beginning of its journey.

**Keywords:** Museum, Museum Collection, History, Antioquia, Manuel Uribe Ángel, Martín Gómez.

---

## Síndrome de Valery Notas sobre as colecções fundadoras do Museo de Antioquia

### Resumo

O artigo propõe uma abordagem histórica das colecções fundadoras do Museu e Biblioteca Zea, baseada em relatórios oficiais, registos de visitantes, histórias de viagens e outra documentação primária, em linha com um pequeno corpus de literatura relevante. Pergunta-se o que se sabe sobre eles, quem os geriu, que temas reuniram; qual foi a narrativa histórica que predominou como museu público quando se referiu à questão da identidade republicana; que objectos ainda se conservam e qual é a interpretação que o Museu faz hoje dos acontecimentos narrados pela mesma instituição no início da sua viagem.

**Palavras-chave:** Museu, Colecção do Museu, História, Antioquia, Manuel Uribe Ángel, Martín Gómez.

---

## I. Introducción

Las principales investigaciones sobre la historia del Museo de Antioquia, realizadas sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, han privilegiado el análisis de la trayectoria institucional<sup>3</sup> de la entidad, inscrita en el contexto cultural<sup>4</sup> de la ciudad de Medellín, como proyecto civilizatorio<sup>5</sup> que marcó un hito significativo en el devenir de los museos en Colombia. Sin embargo, a pesar de los distintos esfuerzos, aunque marcan unas pistas, tal vez debido a la amplitud de las temporalidades abarcadas, ninguna pesquisa se ha concentrado en estudiar con mayor detenimiento cuáles fueron las colecciones que dieron origen al Museo, cómo estaban posiblemente organizadas y qué imaginarios de nación representaban.

Una mirada histórica alrededor de las colecciones museísticas permite conectar el pasado con el presente para observar o develar aspectos en casos puntuales de la relación entre museos, comunidades y patrimonio. En ese sentido, aquí se propone examinar qué se conoce acerca de las colecciones fundacionales del Museo y Biblioteca de Zea, hoy Museo de Antioquia, constituídas en las últimas tres décadas del siglo XIX; describir el tipo de objetos que las conformaban; pensar qué ideas ponían en circulación en su interacción con el público, ya sea en la modalidad de donaciones o visitas; y constatar el interés por intentar rastrear e identificar objetos de esas colecciones iniciales en las actuales, un problema complejo, con avances, mas en gran parte inacabado.

Pues, si los museos son organismos que ponen en funcionamiento una serie de métodos de conservación, estudio y comunicación del patrimonio cultural, material e inmaterial, objetivado en sus propias colecciones, rasgo distintivo que lo define ante sus pares y ante la sociedad que habita. Qué se sabe entonces sobre cuáles fueron las primeras colecciones del Museo de Antioquia, de dónde provenían, quiénes las administraban, qué temáticas reunían; cuál fue la narrativa histórica que predominó como museo público en torno a la cuestión de la identidad republicana y a qué sectores de la sociedad in-visibilizó en sus representaciones o en sus discursos; y más aún, qué objetos se conservan todavía desde aquella época y cuál es la interpretación que el Museo hace hoy de los hechos narrados por la misma institución en el inicio de su recorrido.

- 
- 3 Ivonne Suárez Pinzón. *Trayectoria institucional del Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.
- 4 Piedrahita Orrego, Lucrecia (Directora de la investigación). *1881-1996 Museo de Antioquia. 115 años de trayectoria en el mundo cultural*. Medellín: Museo de Antioquia.
- 5 Mónica Montoya Ríos, *El Museo y la Biblioteca de Zea en el proyecto civilizatorio en Medellín 1881-1951*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2012.

## 2. Dos colecciones privadas, un museo público

La historia de los museos es impensable sin una historia de sus colecciones. Aunque no siempre toda colección haya sido musealizada, el hecho de coleccionar significa una acción ontológica, una razón de ser de estas instituciones. Allí se desenvuelve una interacción entre lo público y lo privado en la que las colecciones privadas constituyen el germen de los museos públicos. Al respecto, Umberto Eco sostiene que el museo es voraz por definición. “Y lo es porque nace de una colección privada, y ésta a su vez de una rapiña”<sup>6</sup>, ya sea que se trate de un tesoro, santuario o teatro del mundo, de la colección de los patricios, los tesoros medievales de príncipes y abades, las colecciones de objetos raros y antiguos de los humanistas, las *Wunderkammern* barrocas, los museos públicos en el siglo XVII o de sus posteriores transformaciones hasta llegar a los museos del tercer milenio.

Walter Benjamin, en un discurso sobre el arte de coleccionar, insistió en esa dicotomía entre lo público y lo privado al insistir en que, “si bien es posible que las colecciones públicas sean menos chocantes en el aspecto social y más útiles en el aspecto científico que las colecciones privadas, sólo éstas hacen justicia a los objetos en sí mismos”<sup>7</sup>. Para Benjamin, la vitalidad de las colecciones privadas se encuentra en la conexión que el coleccionista crea con sus riquezas, en tanto que sujeto artífice de una colección particular; protagonista de una pasión que limita con el caos de los recuerdos o de una manía que oscila entre los polos del orden y el desorden. El coleccionista posee los objetos, habita en ellos, los adquiere de varios modos, petrifica cada ejemplar, sufre el tedio ligero de la clasificación, y ante todo, hereda su colección.

Quizá esa preferencia de Benjamin respecto a las colecciones privadas, en detrimento de las públicas, concuerde con el llamado síndrome de Valéry, expresión acuñada por Umberto Eco quien asegura que:

El objetivo virtuoso de los primeros museos es sustraer el objeto a la posesión individual y al circuito comercial, para convertirlo en bien inalienable reservado a todos los ciudadanos. Pero, al hacerse democrático, el museo crea pronto un público que sufre, de modo menos culto y más instintivo, el síndrome de Valéry... Pocos años después de su fundación estos instrumentos de información y de educación se habían convertido ya en lugar de admirativa peregrinación para los curiosos que [a diferencia de los coleccionistas de Benjamin] a duras

6 Umberto Eco. «El Museo en el Tercer Milenio.» En *El Museo*, de Umberto Eco e Isabella Pezzini, 15-41. Madrid: casimiro, 2014, pág. 17.

7 Benjamin, Walter. *Desembarco mi Biblioteca. El Arte de Coleccionar*. Traducido por Fernando Ortega. España: Centellas, 2012, 53-54. Benjamin comenta que la virtud del coleccionista privado es que, “lejos de poner en primer plano [el] valor funcional [de sus colecciones], y por tanto su utilidad, su uso posible, las estudia y las quiere, al contrario, como escenario o teatro de su destino”, 34. Y agrega: “heredar es, a decir verdad, el medio más sólido de formar una colección. Pues la actitud del coleccionista respecto de sus riquezas tiene origen en el sentimiento de obligación que le crea su posesión. Es, por lo tanto, la actitud del heredero en el sentido más elevado. Una colección tiene como título de nobleza más hermoso el poder ser legada”, págs. 53-54.

penas entendían lo que veían... Por muy bien organizado y subdivido en épocas, géneros y estilos que esté, el museo moderno se convierte en un lugar donde quien quisiera ver todo lo que hay en él no vería nada, y si se limitase a mirar, no podría memorizar nada... Tenía razón [Paul] Valéry. Demasiadas obras, cada una distinta de las otras, todas fatalmente fuera de contexto, fatigan los ojos y la mente<sup>8</sup>.

La historia de las colecciones fundacionales del Museo de Antioquia, el primer museo público de la región y el segundo en el país, ilustra ese binomio. El Museo y Biblioteca de Zea surge de la amalgama de dos colecciones privadas, la de Martín Gómez (†1903) y la de Manuel Uribe Ángel (1822-1904), mancomunadas entre los decenios de 1870 al de 1890; carente de una vacuna para evitar el síndrome de Valéry, al que se le suman las características del museo tradicional: ambiente cerrado, silencioso, oscuro, poco amistoso; falta de un contexto en que situar las obras singulares; y abundancia de obras que refuerza la dificultad para percibir las, contemplarlas, memorizarlas y conocerlas todas<sup>9</sup>.

## 2.1 Colección del Coronel Martín Gómez

Las colecciones fundacionales de la institución constituyeron un sustento material e imaginario de los procesos civilizatorios de las últimas décadas del siglo XIX en la medida que fueron la base que sirvió de apoyo a los impulsores del Museo y la Biblioteca, dos intelectuales de la élite local, para hacer ver no solo su versión de la historia sino su concepción de país. Estas colecciones establecieron en conjunto un diálogo entre historia patria, mineralogía, botánica, zoología y pintura<sup>10</sup>. Y en ese entramado, con la reunión de dos colecciones privadas junto a la recepción de diversas donaciones de múltiples procedencias, se configuró un museo de corte histórico donde se modelaron unas narrativas que apuntalaron ciertas visiones o relatos de identidad nacional y regional.

Durante el proceso de gestación del Museo de Antioquia, entre 1870 a 1881, hubo un tránsito de colección particular a museo del parque, luego Museo de Antioquia y finalmente Museo de Zea. Por entonces en Medellín había tres grandes coleccionistas: Leocadio María Arango, Manuel Uribe Ángel y Martín Gómez<sup>11</sup>. Los dos últimos fueron quienes legaron la "base primordial del patrimonio museístico de los antioqueños"<sup>12</sup>. Dichos coleccionistas dieron vida al Museo y Biblioteca de Zea bajo

8 Umberto Eco. «El Museo en el Tercer Milenio.» En *El Museo*, de Umberto Eco e Isabella Pezzini, 15-41. Madrid: casimiro, 2014, págs.27-40.

9 Umberto Eco. «El Museo en el Tercer Milenio.» En *El Museo*, de Umberto Eco e Isabella Pezzini, 15-41. Madrid: casimiro, 2014, págs.16-17.

10 Ivonne Suárez Pinzón. *Trayectoria Institucional del Museo de Zea, Hoy Museo de Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.

11 Clara Isabel Botero, *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas (1820-1945)* (Colombia: Universidad de los Andes, 2012). Accessed April 20, 2015. ProQuest ebrary.

12 Ivonne Suárez Pinzón. *Trayectoria institucional del Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994, pág 2.

un ideal de educación e instrucción como sinónimo de civilización y progreso, avalado por gobernantes conservadores y liberales como Pedro Justo Berrío, Pedro Restrepo, Luciano Restrepo, Nicolás F. Villa y Marceliano Vélez, quienes forjaron y acogieron el proyecto, con sus altibajos, tanto en la década de 1870 como de 1881 en adelante<sup>13</sup>.

Martín Gómez, de quien poco se ha dicho, fue un militar General, funcionario de la Secretaría de Gobierno en Antioquia y coleccionista particular de objetos militares. Promovió la apertura de un museo público en Medellín desde los años setentas, donó cuadros y objetos de su propiedad, estimuló a otras personas para que realizaran donaciones y logró mantener un relativo apoyo del Gobierno del Estado para dar fuerza a su proyecto museístico<sup>14</sup>. Las denominaciones que Martín Gómez sugeriría en 1879 para la clasificación de los objetos bifurcarán parte de lo que sería la colección fundacional en dos secciones, una de objetos históricos y otra de objetos curiosos, con lo que trazó de igual manera unas líneas rectoras de las colecciones museales de aquel periodo<sup>15</sup>.

## 2.2 Colección Manuel Uribe Ángel

Mucho más datado que su colega Martín Gómez, Manuel Uribe Ángel fue un médico, geógrafo e historiador; uno de los personajes más famosos de la élite intelectual de Medellín, pionero de la arqueología en Antioquia y coleccionista particular de objetos de diversa índole. De pensamiento liberal y modernizador; con el sentido patriótico de un hombre ilustrado de espíritu republicano, concedió a la cultura, al museo y a la biblioteca pública una función social esencial encunto a la alfabetización y perfeccionamiento del sentido común y moral de los habitantes de la ciudad en el proceso educativo de los pueblos<sup>16</sup>.

13 “Ley CXVIII” (Medellín, jueves 15 de diciembre de 1881), en (AHA). Manuel Uribe Ángel señaló que el devenir del Museo y Biblioteca de Zea estuvo sujeto al “buen querer” de los Gobiernos que se sucedieron, y también en gran medida a “la buena voluntad de los ciudadanos que, convencidos de la importancia de esta escuela, [trafan] a ella copiosas donaciones de buenos libros y de valiosos objetos”, “Biblioteca y Museo de Zea” (Medellín, julio 20 de 1891), en (AHA). Consúltese: Mónica Montoya Ríos, *El Museo y la Biblioteca de Zea en el Proyecto Civilizador en Medellín 1881-1951*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2012; Ivonne Suárez Pinzón. *Trayectoria institucional del Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.

14 Ivonne Suárez Pinzón. *Trayectoria institucional del Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994; Luis Álvaro Gallo Martínez, *Diccionario Biográfico de Antioqueños*, Editado por Luis Álvaro Gallo Martínez, Bogotá, 2008, pág. 901.

15 Martín Gómez, “Petición de un local para el Museo Histórico por Martín Gómez”, en Archivo Histórico de Antioquia. Fondo República. Tomo 2401, folio 237. El coronel Gómez argumentó ante los diputados del Estado Soberano de Antioquia que “todo país civilizado, donde existen grandes establecimientos de educación e industriales, imprentas, bibliotecas. ..., no falta un Museo de antigüedades de todo género, que es como la historia... [un] espejo de lo que ya pasó... La sola noticia de que un pueblo posee un Museo despierta la idea de su progreso”.

16 Juan Camilo Escobar Villegas, *Progresar y Civilizar: Imaginarios de Identidad y Élités Intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2009; Javier Mejía Cubillos, *Diccionario Biográfico y Genealógico de la Élite Antioqueña y Viejecaldense. Segunda mitad del siglo XIX y primera del XX*, Sello Editorial Red Alma Mater, Pereira, 2012.

La Biblioteca [en palabras de Uribe Ángel] es almacén público en que se deposita la herencia legada por los pensadores y los sabios de todos los siglos para que a él se alleguen todos los que quieran recibir la parte que les quepa, el Museo es lección objetiva permanente, en que sin gran labor y acaso de modo ameno y sencillo, el cerebro se enriquece con fecundas y trascendentales ideas. En la Biblioteca, los estudios puramente literarios purifican el gusto y abrillantan el pensamiento; en el Museo, el examen prolijo de las antigüedades esclarece la historia; en la Biblioteca los estudios técnicos facilitan la práctica profesional y estimulan a las Bellas Artes y a la Industria; en el Museo la contemplación de cuadros, artefactos y productos naturales, agranda el campo de los conocimientos científicos y, para decirlo de una vez, la Jurisprudencia, la Medicina, la Teología, la Filosofía, la Matemática, la Geografía, la Física, la Geología, la Mineralogía, la Literatura en todos sus ramos, el Dibujo, la Pintura, la Arquitectura, la Escultura, la Crítica y mil puntos más del saber humano, abren sus pliegues a la inteligencia y muestran en el fondo la verdad palpitante y llena de vigor<sup>17</sup>.

Ambos coleccionistas cimentaron las bases oficiales administrativas a la vez que museísticas y bibliográficas, hoy patrimoniales, de unos espacios culturales inéditos en Antioquia. Dirigieron una institución configurada a partir de la proyección de los ideales de civilización y progreso relacionados con la educación y los adelantos nacionales, o como ellos pensaron, con la perfección del sentido común y el sentido moral, hermanado a las nociones de deber, derecho, libertad, disciplina y justicia. Con intenciones puras y desprovistas de todo interés personal, sin ánimo de lucro o ambición, apuntaron a edificar una Colombia próspera y feliz<sup>18</sup>. Aunque, visto en retrospectiva, concentraron una visión de nación que no estuvo exenta de esgrimir ciertas convenciones contra la cultura características de la historiografía hispanoamericana del siglo XIX.

### 2.3 Museo y Biblioteca de Zea

El Museo y la Biblioteca de Zea ha sido el único museo en la historia de los museos del país que se gestó de la mano con una biblioteca. La Biblioteca no fue un mero apéndice del Museo, ni este fue una extensión de aquella. Ambos se distinguieron por sus particularidades, tuvieron un desarrollo desigual y funcionaron simultánea y conjuntamente. No obstante, mientras el museo operó conectado a la biblioteca, no se insinuó ni se explicitó en ningún documento la relación entre las dos partes, cómo y en qué momento se complementaban o cuándo alguna estuvo a la sombra de la otra<sup>19</sup>.

17 "Biblioteca y Museo de Zea" (Medellín, julio 20 de 1891), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Manuel Uribe Ángel. Ensayos. 4 folios.

18 Biblioteca y Museo de Zea" (Medellín, julio 20 de 1891), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Manuel Uribe Ángel. Ensayos. 4 folios.

19 Mónica Montoya Ríos, *El Museo y la Biblioteca de Zea en el Proyecto Civilizador en Medellín 1881-1951*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2012.

Lo anterior se ve en los registros de visitantes publicados en la Gaceta Oficial del Estado Soberano de Antioquia entre enero de 1884 a enero de 1885, que no distinguieron entre los usuarios que iban a la Biblioteca y los que frecuentaban el Museo. En dichos documentos se contó el número de visitantes al Museo y Biblioteca de Zea de forma general, agrupados o disueltos en un mismo recipiente homogéneo<sup>20</sup>. Sin embargo, es probable que la Biblioteca fuera más concurrida, pero no por eso más o mejor valorada que el Museo, gracias en primer lugar a la flexibilidad o restricción de los horarios, y segundo, debido a la relativa organización del material disponible en ambos espacios.

Entre 1883 y 1905 la población de Medellín osciló aproximadamente entre 37.000 y 55.000 habitantes<sup>21</sup>. Con la urbanización y el crecimiento demográfico al interior de la villa, capital de una región de mineros, café, comerciantes y ferrocarriles, recorrida por migrantes, colonos, visitantes y viajeros, tuvo su apogeo el tranvía de mulas, ya existía una Escuela de Artes y Oficios, se construyó el acueducto y el mercado cubierto de Guayaquil, llegaron los primeros teléfonos, el cinematógrafo y el alumbrado eléctrico, hubo apertura de clubes, tertulias y periódicos, la Sociedad de San Vicente de Paúl fundaría su propia biblioteca y pronto aparecería la Sociedad de Mejoras Públicas. El Museo y Biblioteca de Zea experimentó por su lado un lapso de flujo aunque con distintos inconvenientes –cierres temporales, traslados parciales, bajo presupuesto.

En 1884, el Museo y Biblioteca de Zea tuvo más 12.000 visitantes, con un tope máximo en mayo de unos 1.500. La paulatina reducción de visitantes en la segunda mitad del año se relacionó con los avatares de la guerra civil de 1884-1885, antesala de la instauración de la constitución política de 1886, de corte conservador centralista, que implicó la disolución del modelo liberal federalista que regía a los entonces Estados Unidos de Colombia. Mientras tanto en París se imprimiría por primera vez el libro *Geografía General y Compendio Histórico del Estado de Antioquia en Colombia*, autoría de Manuel Uribe Ángel, en el que presentó al Museo y Biblioteca de Zea a través de una breve reseña como un plantel de educación pública donde los sectores populares de la sociedad antioqueña podían estudiar múltiples asuntos sobre ciencias naturales, literatura, política, historia y bellas artes, a lo que agrega que en lo corrido de 1882 pasaron por la biblioteca unos 7.000 lectores<sup>22</sup>.

---

20 Basado en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. 1884-1885. Números 1236, 1266, 1320, 1325, 1336, 1427, 1438, 1480, 1504-1505, 1521-1522, 1529 y 1533.

21 Luis Fernando González Escobar, *Medellín, los Orígenes y la Transición a la Modernidad: Crecimiento y Modelos Urbanos 1775-1932*. (Medellín: CEHAP, Universidad Nacional de Colombia, 2007), pág. 190.

22 Manuel Uribe Ángel, "Museo y Biblioteca de Zea", en *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia*, Imprenta de Víctor Goupy y Jourdan, París, 1885. Manuel Uribe Ángel acotaría, en 1892, que "por causa de las complicadas tareas a que he estado sometido con mis subalternos, no he podido llevar todavía observación precisa de los que han asistido al Museo, pero por aprecio con mis colaboradores, hemos llegado al número de 4000, comprendiendo en ellos los que hacen visita dominical y los que durante la semana, por ser extranjeros o vecinos de otros lugares del Departamento,

El primer Reglamento oficial del Museo y Biblioteca de Zea, publicado el 20 de julio de 1893, recoge de manera directa unas reglas de juego de carácter civilizatorio sobre la administración de los tiempos, la disposición y el uso de los objetos y el comportamiento de los sujetos-usuarios. El visitante debía ser aseado, ordenado, silencioso, cauteloso, cuidar los libros, entregarlos antes de salir del lugar; leer o comentar en voz baja, respetar la lectura de los demás o evitar hacer ruidos que interrumpieran las reflexiones de otros visitantes; no podía fumar en el establecimiento y se prohibía tocar, cambiar de sitio o alterar el orden en que estaban colocados los objetos del Museo<sup>23</sup>.

El Museo y Biblioteca de Zea desempeñó entonces una función científica y social clara. Fue un espacio destinado a conservar, clasificar y mostrar objetos concretos y variados, de interés y carácter histórico-político, científico, artístico, además de los considerados curiosos o exóticos. Fueron recintos donde se promovía la alfabetización de los iletrados y la ampliación de los conocimientos; espacios diseñados para impulsar la instrucción popular de la comunidad local y para apoyar y exaltar al Estado Soberano de Antioquia; lugares para leer, escribir, reflexionar, pensar, experimentar, preguntar y rendirle culto a la patria<sup>24</sup>.

Como herramientas de educación popular y manifestaciones de genialidad nacional, [declara Pierre-Henri Magnin], los museos participan de la arquitectura monumental del poder público. La población es invitada a evaluar la expansión cada vez más amplia del conocimiento de los sabios de la nación. Sus exposiciones modifican la percepción del mundo de la población así como del sentimiento que tiene de ella misma y de su propia cultura... Esas instituciones pedagógicas y de investigación crecen con el tiempo y transmutan. Ellas son pensadas y diseñadas como verdaderos templos dedicados al progreso y a los valores universales incorporados al espíritu enciclopédico... se abren progresivamente a la curiosidad popular y contribuyen a los programas pedagógicos de las escuelas<sup>25</sup>.

---

solicitan permiso para examinar el plantel en todas sus partes”, “Biblioteca y Museo de Zea” (Medellín, julio 20 de 1891), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Manuel Uribe Ángel. Ensayos. 4 folios.

- 23 “Museo y Biblioteca de Zea. Reglamento” (Medellín, julio 20 de 1893), Biblioteca Pública Piloto (BPP), Sala Antioquia, Manuel Uribe Ángel. El salón de lectura de la Biblioteca permanecía abierto al público todos los días de la semana, de 7 a 10am, de 12 a 3pm y de 7 a 9pm; y si bien cualquier persona podía entrar allí, el límite lo determinaba la capacidad del salón destinado para tal fin. El Museo abría sus puertas al público cada quince días, los domingos, de 12am a 21/2pm, o en fechas de celebraciones de días patrios como el 20 de julio o el 7 de agosto. El local dispuesto por Martín Gómez y Manuel Uribe Ángel para guardar y exponer los objetos colectados, era demasiado pequeño, problema que se hizo constante en el Museo hasta bien entrado el siglo XX; asunto que ha sido resumido por Luis Mariano Olarte en entrevista a Teresa Santamaría de González, “Algo que no habíamos escrito: la historia del Museo de Zea”, Periódico El Correo, Vol. 53. No. 15.119 (julio 30 1968), 5, col. 18, Biblioteca Pública Piloto. Sala Antioquia; y por Ivonne Suárez Pinzón. *Trayectoria Institucional del Museo de Zea, Hoy Museo de Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.
- 24 “Solicitud”, (Medellín, jueves 4 de setiembre 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1395. 1884. p.5443. Ver también: “Ley CXVIII” (Medellín, jueves 15 de diciembre de 1881), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Registro Oficial. Órgano de Gobierno. Año V. Número 609. 1882.
- 25 “Hasta la aparición de los medios masivos, [los museos públicos] animaban solamente el espacio de comunicación científica

Martín Gómez y Manuel Uribe Ángel heredaron esa cultura museográfica de acento europeo y norteamericano que se ancló en las prácticas de la conservación y en la enseñanza magistral. Por eso el director del Museo era quien realizaba visitas guiadas en las que hablaba sobre el origen, la historia y los significados de los objetos expuestos. Hacia finales de 1891, Sor Marie Saint-Gautier, una viajera francesa, religiosa de la congregación de las Hermanas de la Caridad Dominicas de la Presentación de la Santísima Virgen, si bien le dedicaría más líneas a relatar su encuentro con la colección privada de Leocadio Maria Arango, nos dejó un testimonio expreso sobre su paso por el Museo y Biblioteca de Zea en compañía del mismo Uribe Ángel.

[Ella contempló] antiguas armas que pertenecieron a los primeros conquistadores españoles, retratos de hombres ilustres, cerámicas indígenas, serpientes venenosas de toda especie, conservadas en espíritu de vino, hermosos bloques con minería de oro, sulfuro de hierro, cristal de roca... todo bien presentado, clasificado, que atestigua el buen gusto y el conocimiento científico del doctor Uribe<sup>26</sup>.

Otra ejemplo es el caso de un grupo de más de setenta ciudadanos de la ciudad que en julio 1884 dirigieron una carta a los directores para solicitar que les permitieran celebrar la festividad del 20 de julio en las instalaciones de ese establecimiento público, que era para ellos un “sagrado depósito... de preciosas antigüedades y curiosidades históricas”. Hicieron gala de un sentimiento patriótico y de una sed por descubrir “los caracteres de lo bello en la naturaleza y en el arte”, para argumentar que el museo y la biblioteca eran un templo, un santuario, un oasis o lugar de tregua, de distracción, descanso, desahogo, es decir de ocio y de conocimiento, donde se impartía una “enseñanza objetiva” de la historia patria y se promovían las ciencias y las artes<sup>27</sup>.

### 3. Colecciones fundacionales

El proyecto museístico se planteó hacia la década de 1870 en términos de la construcción de un Museo de monumentos patrios y de objetos curiosos y se perfilaron dos campos de interés para la conformación de las colecciones iniciales del Museo: i) monumentos patrios, representación de la historia patria, lo que tiene que ver en conjunto con la denominación de Museo de Monumentos Históricos; ii) objetos

y técnica dirigida al común de la gente, sin perder su vocación de enseñanza que aún continúan haciendo hoy en día”, Pierre-Henri Magnin. *Una aproximación a la historia de las colecciones públicas: de la exposición erudita a la sociedad del espectáculo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009. Disponible en [http://www.bdigital.unal.edu.co/1678/2/PH\\_TEXTO\\_OK\\_baja.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/1678/2/PH_TEXTO_OK_baja.pdf).

26 Soeur Marie Saint-Gautier. *Voyage en Colombie de Soeur m. Saint-Gautier, Assistante des soeurs*. París: Barbot-Berreur, 1895. Tomado de Angélica Morales Pamplona. “Hermana Marie Saint-Gautier. 1890-1892”, 113-116, en *De Viajeros y Visitantes*. Medellín: Biblioteca de Medellín, 2003.

27 “Solicitud”, (Medellín, jueves 4 de setiembre 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1395, págs.5443. 1884.

curiosos de muestras minerales, rocas, vegetales y animales, con un Herbario y gabinetes de Zoología y Mineralogía, que dieran cuenta de las riquezas naturales del país<sup>28</sup>.

De la Ley 118 de 29 de noviembre de 1881, decretada por la Asamblea Legislativa del Estado Soberano de Antioquia y con la cual se oficializó el establecimiento del Museo y Biblioteca de Zea, se desprenden tres grandes categorizaciones temáticas: i) recuerdos históricos de la Patria, compuesta por objetos que rememoran y canonizan diferentes momentos de la memoria de los próceres de la Independencia y de la República, como retratos, armas y reliquias; ii) historia primitiva, una recolección de materiales arqueológicos y antropológicos, como cerámica, piedra, madera y metales, que no solo fortalecieron y estimularon las ciencias y las artes sino que permitieran esclarecer en específico el pasado indígena precolombino; iii) muestras curiosas de objetos que tenían como objetivo principal dar cuenta de las riquezas biológicas y ecológicas del territorio colombiano, o sea vegetales, rocas, minerales y fauna, potencialmente explotables<sup>29</sup>.

Para el período de 1881 a 1885, a diferencia del Museo Nacional de Bogotá<sup>30</sup>, el Museo y Biblioteca de Zea no contaba con un catálogo o clasificación oficial, orientadora de los objetos guardados y expuestos en sus salones. Los tres catálogos de la Biblioteca, publicados en 1891, 1903 y 1918 respectivamente, más un inventario fechado en 1951, son rigurosos en el registro que hacen de las colecciones bibliotecarias; pero, en cuanto a las piezas del Museo, se cuenta tan solo con “listados que aparecen al final de algunos catálogos, más a manera de apéndice y algunos listados adicionales que se reportaron en periódicos y revistas de la ciudad, pero ninguno comparable con los catálogos de libros”<sup>31</sup>.

### 3.1 Historia Nacional

El interés por la construcción de la nación desde la perspectiva de la historia patria fue el eje estructural que pautó el compendio de objetos y la formación conceptual de las colecciones fundacionales del Museo de Zea. La concepción y la escritura de la historia en el contexto hispanoamericano del siglo XIX destacó la formación de un uno dominante que se hizo visible a sí mismo e implicó la disolución de unos otros dominados e incluso invisibilizados. Se eligió la Independencia como paradigma

28 Se incluía aparte un gabinete de pintura, como consta en el “Decreto LXXVII orgánico de la Universidad de Antioquia”, Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Boletín Oficial. Estados Unidos de Colombia - Estado Soberano de Antioquia. Año XI. Número 662. Medellín, lunes 9 de noviembre de 1874.

29 “Ley CXVIII. Por la cual se establece un Museo. En la capital del Estado”, en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo República. Tomo 2419. Documento 2. Folio 30.

30 Amada Carolina Pérez Benavides, “Hacer visible, hacerse visibles: la nación representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912”, *Memoria y Sociedad* 14, n° 28 (2010): págs. 85-106.

31 Mónica Montoya Ríos, *El Museo y la Biblioteca de Zea en el Proyecto Civilizatorio en Medellín 1881-1951*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2012.

histórico e historiográfico; hubo variados conflictos culturales con los que tropezaron las interpretaciones históricas y las elaboraciones historiográficas; y las convenciones historiográficas adoptadas disimularon tales conflictos<sup>32</sup>.

Quienes dirigían el Museo y Biblioteca de Zea adoptaron unas convenciones que resaltaban el papel de unos personajes concretos, los próceres de la Independencia, que menospreciaron la existencia de los indígenas e invisibilizaron la participación de otros actores, como los negros, en la composición social y en el devenir histórico de la nación. No es gratuito que la ley 118 de noviembre de 1881 decreta que el Museo y Biblioteca de Zea se construyó en honor a la gloria de los Libertadores de la Patria y como homenaje a los cultivadores de las ciencias y las artes, con especial reconocimiento a Francisco Antonio Zea, científico y diplomático independentista, de quien toma su apellido. De ahí que la colección de Historia Nacional, comprendida como historia patria, fuera ante todo una muestra de la reificación permanente del momento de la epifanía independentista y de la pose heroica de políticos y dictadores tropicales del mundo republicano, una historia oficial acabada y triunfalista, que se convirtió en mito fundacional de la nación y en una convención cultural hegemónica de un pasado idealizado.

[Recuerdos históricos de la patria o monumentos patrios eran] la camisa y el pantalón que en los días gloriosos de Colombia llevara su Libertador; lo mismo que parte de sus cabellos, el dolmán que el bizarro General José María Córdoba tenía puesto el día de la Batalla de Ayacucho y la tapa de la caja donde expiró después del combate del Santuario; un gorro bordado que fue del uso del ilustre General Santander; la espada de uso de los conquistadores, el bastón y banda de Don Juan Jaramillo de Andrade, como de los fundadores de esta ciudad y muchas otras cosas de gran mérito que sería largo enumerar... también gran número de retratos tanto de nuestros antiguos próceres como de los personajes que más se distinguen hoy en el país<sup>33</sup>.

Luego entrarían las pistoleras del General Braulio Henao, un platillo de porcelana que usó Simón Bolívar; un retrato del General San Martín, el retrato en litografía del sabio Caldas cuando iba al patíbulo, un retrato al óleo del Capitán Antonio Ricaurte, un retrato fotográfico del soldado de la Independencia Francisco Orozco, un autógrafo de José Félix de Restrepo, otro de Rafael Núñez. Por ejemplo, el fotógrafo Gonzalo Gaviria enviaría, el 24 de marzo de 1884 114 fotografías de retratos de personas notables tanto colombianas como extranjeras; además de,

---

32 Germán Colmenares, "¿Qué Hacer con las Historias Patrias?", en *Las Convenciones Contra la Cultura. Ensayos sobre Historiografía Hispanoamericana del Siglo XIX*, Germán Colmenares. Medellín: La Carreta Editores E.U., Quinta Edición: 2008, pags. 13-23

33 Martín Gómez, "Petición de un local...", folio 237..

vistas de calles, plazas y laderas de Medellín. El 22 de julio de ese mismo año, el artista Francisco A. Cano aportaría un retrato a lápiz de José Manuel Restrepo<sup>34</sup>. Y así, sucesivamente, se extendió el número de donaciones que detonaron poco a poco los síntomas del síndrome de Valéry en el Museo.

### 3.2 Historia Primitiva

El pasado indígena de Colombia asomó en el Museo de Zea en tanto inquietud por el esclarecimiento de la “historia primitiva” de carácter prehispánico, a partir de la recolección de objetos de cerámica, piedra, madera y metales, elaborados y utilizados por comunidades indígenas y hallados la gran mayoría en actividades de guaquería<sup>35</sup>. Las élites de entresiglos se enfrentaron al problema de modelar y construir efectiva y discursivamente la nación. Desde sus narrativas definieron a un uno en contraposición a unos otros, a unas alteridades excluidas del tapiz histórico pero imposibles de ignorar en la realidad social, que hizo explícito un interés por el pasado indígena de corte precolombino, integrado a las tramas históricas y a los relatos sobre lo nacional en la medida en que fuera reconocido como civilizado con base en determinados criterios morales y religiosos<sup>36</sup>.

A los indígenas se les dio presencia en el Museo de Zea a través de objetos de barro como ollas, ídolos y palas de cobre y piedra, etiquetados indistintamente con términos como trabajo indio, de Indios o labrada por los indios. Objetos desenterrados de sepulturas indígenas: una bola de cuarzo, una dentadura artificial. El mismo Manuel Uribe Ángel donó entre el 19 de octubre de 1883 y el 7 de abril de 1884, cuatro piezas de barro, una pieza de cobre y dos regatones de piedra más un vestido compuesto por un pantalón, una ruana y un sombrero, también usados por “indios”<sup>37</sup>. El lugar simbólico que ocuparon los indígenas en el Museo de Zea fue en colectivo “el de

34 (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. 1884. Números 1236, 1266, 1320, 1325, 1336, 1427, 1438. Y en (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Boletín Oficial del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. 1885. Número 13.

35 Sobre la guaquería en Antioquia durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX: Carlos Emilio Piazzini, “Guaqueros, anticuarios y letrados: la circulación de objetos arqueológicos en Antioquia (1850-1950)”, en C. H. Langebaek, & C. I. Botero, *Arqueología y Etnología en Colombia. La Creación de una Tradición Científica*. Primera edición ed. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2009, págs. 49-78.

36 “Las denominadas antigüedades indígenas dejaban de estar asociadas a ídolos que condensaban la presencia del maligno, para convertirse en reliquias y objetos de arte, con un valor científico, histórico y simbólico que los hacía dignos de estudio”, Álvaro Villegas Vélez, “Civilización, Alteridad y Antigüedades: el Territorio, el Pasado y lo Indígena en Colombia, 1887-1920”, en *Prácticas, Territorios y Representaciones en Colombia 1849-1960*, Diana Luz Ceballos Gómez (editora). Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009, págs. 33-49.

37 (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. 1884. Números 1236, 1266, 1320, 1325, 1336, 1427, 1438. Y en (AHA). Fondo Gobernación

unos otros distantes a los que se les miraba con asombro a través de sus objetos de uso cotidiano y ritual”,<sup>38</sup> efecto de una cierta atracción por sus costumbres mas no por sus ciudadanías.

### 3.3 Muestras curiosas

A lo largo del siglo XIX, las élites republicanas quisieron darle un orden a la población heteróclita del país y planearon y emprendieron expediciones científicas y viajes con el fin de conocer los territorios de la nación, para recoger, coleccionar y exponer muestras y objetos testimoniales. Un núcleo de esta labor fue descubrir, identificar y aprovechar las riquezas naturales del territorio colombiano gracias a la recolección de curiosidades históricas, curiosos objetos o muestras curiosas de vegetales, animales, rocas y minerales, como conchas marinas, aves disecadas, caracoles, insectos, culebras, arañas, ranas, frutas y un largo etcétera.

De las casi 185 donaciones fechadas del 21 de agosto de 1883 al 30 de abril de 1885, con el epíteto de “curioso” o con el adjetivo de “raro”, que alude a la vez a algo desconocido y exótico, se justificaba la recepción de distintos objetos como una vejiga de marrana que podía contener once litros de agua, un cálculo estomacal extraído de una res, un pedazo de caucho, una garra de Danta, once ratones entre un frasco, un feto que representaba una monstruosidad por agnesia cerebral, un caballo marino, un cuerno de Coleóptero, un saco mágico, una araña gigantesca traída de Puerto Berrío, una madrepora, unas ranas de Chocó e inclusive piezas sin clasificar, objetos que un visitante desprevenido jamás sería capaz de valorar.

[Por medio de la colección de muestras curiosas, con la invisibilización de las comunidades negras y de la población infantil, además de la poca presencia de objetos que aludieran a las mujeres y a los campesinos] se fue configurando lentamente una imagen de la nación colombiana, de su grado de civilización y adelanto y de sus posibilidades de progreso hacia el futuro basadas fundamentalmente en la exposición de las riquezas naturales, en una interpretación de la historia y en la puesta

---

de Antioquia. Boletín Oficial del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. 1885. Número 13. En palabras de Clara Botero, “sorprende, sin embargo, el tratamiento interpretativo tan contradictorio que Uribe Ángel le otorga a los objetos prehispánicos frente a sus afirmaciones sobre las sociedades que los produjeron. Sin hacer referencia explícita a ninguna fuente, Uribe definió los pobladores prehispánicos de Antioquia como pertenecientes a tres grupos, catíos, nutabes y tahamés “quienes considerados en su manera de ser social, dan muestras de haber ocupado un lugar ínfimo en la escala relativa de la civilización”. . . . Realmente, el tratamiento poco riguroso de Uribe Ángel para la interpretación y caracterización de las sociedades que habían habitado en época prehispánica el territorio de Antioquia, estaba basado fundamentalmente en los prejuicios ideológicos del autor sobre las sociedades indígenas, para quien el descubrimiento de América había sido un “inmenso movimiento de regeneración social””, También puede consultarse Clara Isabel Botero, *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas (1820-1945)* Colombia: Universidad de los Andes, 2012, 95-96. Accessed April 20, 2015. ProQuest ebrary.

38 Amada Carolina Pérez Benavides, “Hacer visible, hacerse visibles: la nación representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912”, *Memoria y Sociedad* 14, n° 28 (2010): págs. 85-106.

en escena de aquellos elementos que parecían curiosos y que por tanto no encajaban dentro de las clasificaciones propuestas o eran, por lo menos, sus márgenes de contención... Como un dispositivo de representación de las élites, por un lado, y de las curiosidades, por otro, en el que los indígenas de los territorios nacionales aparecían como los únicos pobladores radicalmente distintos, los demás grupos sociales y culturales estaban ausentes o eran pensados como el público al cual el Museo se dirigía con el objetivo de presentarles los modelos de virtudes que debían seguir para honrar a las notabilidades del pasado y del presente y para convertirse así en los ciudadanos del futuro<sup>39</sup>.

#### 4. Lo que queda de las colecciones fundacionales

El cambio de locación y el mejoramiento de la sede fue uno de los principales factores que influyó, a lo largo y ancho de la historia de las colecciones fundacionales del Museo, en la circulación y en la depuración de los objetos. Manuel Uribe Ángel enfatizó en el informe de 1892 en que al ocuparse de la organización de las colecciones del Museo, para su reapertura en 1891, abandonó algunos objetos “porque no me parecieron dignos de figurar en el Establecimiento”, aparte que “la clasificación actual de las curiosidades que contiene el Museo no es científica sino en parte”, además tampoco había herbario ni mucho menos una colección de arte consolidada<sup>40</sup>.

Pero no siempre los objetos estuvieron a salvo. El Museo decae. Y solo alzó vuelo de nuevo en la década de 1940. Pues ya en abril de 1901<sup>41</sup> y en febrero de 1904<sup>42</sup>, Camilo Botero Guerra se quejó ante el alcalde de la ciudad porque unos presuntos empleados de la Alcaldía habían entrado al Museo en horas no permitidas, se aprovecharon de la conexión entre ambas entidades y

39 Amada Carolina Pérez Benavides, “Hacer visible, hacerse visibles: la nación representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912”, *Memoria y Sociedad* 14, n° 28 (2010): págs. 85-106.

40 Uribe Ángel, Manuel. (1894). Informe del Sr. Dr. Manuel Uribe Ángel sobre el Museo y Biblioteca de Zea en el año de 1894 siendo Gobernador del Departamento de Antioquia D. Miguel Vásquez B. Consultado en Archivo Museo de Antioquia, Documentos varios 1881 a 1935. Conforme a la opinión de Uribe Ángel, “el incremento del Museo no [dejaba] de ser consolador; porque aunque es verdad que [había] en él mucho ripio que [debía] ser barrido, también lo es que hay algunas cosas que se reputarían de mérito indisputable aun en bien gobernados Museos de países extranjeros”, entre ellas una colección de cerámica indígena, otra de rocas y minerales, muestras zoológicas y “no pocos objetos alusivos a nuestra historia” patria. Asimismo, el Museo y Biblioteca de Zea disponía de cuatro salones, una oficina para el Director; una sala de recibo y reuniones frecuentada por la Academia de Medicina, un patio con jardín, una carpintería y un taller para Samuel Velásquez, pintor que mantuvo un contrato con el Museo entre febrero de 1891 y marzo de 1892, por intermedio del Gobierno de Antioquia, que dejó trece retratos de los cuales todavía se le atribuyen y conservan varios, Suárez Pinzón, Ivonne. Trayectoria institucional del Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia. Medellín: Museo de Antioquia Biblioteca, 1994, pág. 14.

41 “Queja sobre puertas abiertas”, en Archivo Histórico de Medellín (AHM). Fondo Alcaldía, Tomo 10, Folio 11r.

42 “Queja sobre puertas abiertas”, en Archivo Histórico de Medellín (AHM). Fondo Alcaldía, Tomo 10, Folio 17r. Este mismo mes, febrero de 1904, Obdulio Palacio decía del Museo de Zea que “el abandono e incuria en que lo recibí eran lastimosísimos e indignos de la civilización y cultura de que alardeamos aquí”, “Museo y Biblioteca de Zea”, en Sala Patrimonial. Universidad de Antioquia. Instrucción Pública Antioqueña. Órgano de la Dirección de Instrucción Pública. Año IV. República de Colombia. Núm. 25-26.

dejaron abiertas las puertas del plantel toda la noche. Y Manuel A. Lalinde, en 1910, redactó un breve informe en el que advirtió sobre la urgencia de reparar unos vidrios que cubrían las cajas en los que almacenaban algunas piezas a la vez que anunció sin entrar en detalles la desaparición de muchos objetos conservados en el Establecimiento<sup>43</sup>.

Más adelante, en 1986, Teresa Santamaría de González aseguró que las colecciones de Manuel Uribe Ángel y de Martín Gómez guardaban “retratos de próceres, banderas, armas, monedas de la época, pinturas de mérito y mármoles, cerámicas (tunjos) sacadas de los enterramientos indígenas y objetos curiosos”<sup>44</sup>. Pero en 1966 ya había llamado la atención sobre el mal estado de conservación de los objetos coleccionados, sumado a la pérdida por el traslado o por el robo de algunos de ellos, en especial de las piezas de la colección arqueológica, la cual carecía de clasificación pues no había quién se encargara de la realización de dicha labor<sup>45</sup>; acontecimientos que explican en parte por qué las colecciones fundacionales del Museo no se conservaron íntegras hasta la actualidad.

#### 4.1 La Consentida

El Museo de Antioquia conmemoró en noviembre de 2016 su cumpleaños 135 por medio de una exposición temporal, en el marco del proyecto conocido como *La Consentida*, en el que presentó una muestra de algunos objetos fundacionales que aún permanecen en la colección, con el título de *La Colección Fundacional*. Al cotejar inventarios y listados de finales del siglo XXI con los registros actuales, se identificaron hasta ahora unos 20 objetos que han permanecido en el Museo durante más de cien años. Se reconocieron las figuras de los dos coleccionistas que heredaron sus objetos al Museo, quienes rindieron culto a la gloria de los próceres independentistas y homenajearon a los cultivadores de las ciencias y las artes. Y también se ratificó que el Museo y Biblioteca de Zea, como proyecto de la modernidad de fines enciclopédicos, condensó un relato histórico de región y nación regido por el lema de educar e instruir o de civilizar e ilustrar:

La exhibición procuró invitar a una lectura crítica de la historia de sus primeras colecciones al desarrollar un diálogo entre los objetos identificados y lo que representaron en su momento,

43 “Biblioteca y Museo de Zea”, en Sala Patrimonial. Universidad de Antioquia. Revista de Instrucción Pública de Colombia. Tomo XV. Núms. 1 y 2.

44 Teresa Santamaría de González, “Historia del Museo de Zea”, Ediciones Museo de Antioquia, Medellín, 1986. Consultado en Biblioteca Pública Piloto BPP. Sala Antioquia. Folletería. Por su parte, Jorge Cárdenas y Tulia Ramírez, preocupados por reseñar las colecciones de pintura y escultura del entonces Museo de Arte de Medellín Francisco Antonio Zea, ya habían sugerido en 1977 que “las colecciones que dieron origen al Museo carecían de valor artístico y de ellas quedan muy pocas piezas en él... [es decir de] las colecciones de cerámica, las de numismática, pájaros de la región, retratos de héroes, etc”, Jorge Cárdenas y Tulia Ramírez de Cárdenas, *El Museo de Zea de Medellín*, Biblioteca Banco Popular, Cali, 1977.

45 Luis Mariano Olarte entrevista a Teresa Santamaría de González, “Algo que no habíamos escrito: la historia del Museo de Zea”, Periódico El Correo, Vol. 53. No. 15. 19 (julio 30 1968); pág. 5, col 18. Consultado en: Biblioteca Pública Piloto. Sala Antioquia.

combinado con el enfoque actual del Museo que añadió obras que ingresaron con posterioridad a la colección, en especial obras de arte contemporáneo que retomaron los mismos temas pero desde un punto de vista diferente. De esa manera se tendió un vínculo entre los objetos que aún conserva y la comunidad a la que sirve. Se trató de “entender y cuestionar esos relatos no como verdades reveladas sino como versiones de la historia, [ejercicio que] nos permite repensar el acuerdo social sobre los objetos que consideramos como patrimonio y en los que proyectamos distintos conceptos para potenciar su capital simbólico”<sup>46</sup> o evitar que se diluyan en el fondo oscuro del olvido.

## 5. Conclusiones

Las colecciones fundacionales del Museo de Antioquia emergieron de las colecciones privadas de Martín Gómez y de Manuel Uribe Ángel. Estaban conformadas por armas, vestimentas, reliquias, retratos, fotografías, pinturas, dibujos, monedas, rocas, minerales, animales y más objetos aglutinados por temáticas como la historia patria, la arqueología, la botánica, la mineralogía y otros campos del saber humano. La narrativa histórica que predominó como museo público al tocar la cuestión de la identidad republicana, local o nacional, fue la de las convenciones historiográficas del mundo hispanoamericano del siglo XIX, una historia patria triunfalista, atada a una museografía enferma del síndrome de Valéry, que soslayó el protagonismo de las comunidades indígenas y afrodescendientes, por dar primacía al pasado colonial y a los héroes independendistas. De esas colecciones quedan algunas armas, retratos, vestimentas, enseres, autógrafos y pinturas, que el Museo ha cuestionado en la actualidad como versiones de la historia, más que como verdades reveladas.

Aquí solo se espera aportar una gota al mar del conocimiento. Pero lo que habrá que advertir es que el investigador interesado en estudiar y re-construir las colecciones fundacionales del Museo de Zea y sus discursos sociales y culturales, tendrá que enfrentar diferentes restricciones de información e interpretación, e incluso deberá correr el riesgo de interrogar, imaginar y re-inventar desde el presente, de forma más amplia y verosímil, siempre como ficción histórica, la organización de los objetos allí coleccionados. Finalmente, uno de los puntos en contra de esta investigación es que hizo falta levantar otro tipo de fuentes, como artículos de revistas de instrucción pública o revistas y periódicos misceláneos, en los que se exponían los acontecimientos de la vida cotidiana y social en Medellín, vacíos documentales que a lo mejor permitan corroborar lo conocido o abrir nuevas rutas de análisis sobre este capítulo de la historia del Museo y de su conexión con las comunidades y con el patrimonio cultural de los colombianos.

<sup>46</sup> Museo de Antioquia. “La Colección Fundacional”, en *La Consentida*, noviembre de 2016. Visitado el lunes 12 de noviembre de 2018. Disponible en <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/la-consentida/#/la-coleccion-fundacional/>.

## Fuentes primarias

“Ley CXVIII” (Medellín, jueves 15 de diciembre de 1881), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Registro Oficial. Órgano de Gobierno. Año V. Número 609. 1882.

“Mensaje”, (Medellín, martes 2 de octubre de 1883), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VII. Número 1117-1118. 1883.

(Medellín, sábado 23 de febrero de 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1236. 1884.

(Medellín, lunes 31 de marzo de 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1266. 1884.

(Medellín, jueves 5 de junio de 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1320. 1884.

(Medellín, miércoles 11 de junio de 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1325. 1884.

(Medellín, miércoles 25 de junio de 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1336. 1884.

“Solicitud”, (Medellín, jueves 4 de setiembre 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1395, p.5443. 1884.

(Medellín, lunes 13 de octubre de 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1427. 1884.

(Medellín, sábado 25 de octubre de 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1438. 1884.

(Medellín, miércoles 3 de diciembre de 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1470. 1884.

(Medellín, martes 16 de diciembre de 1884), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1480. 1884.

(Medellín, viernes 16 de enero de 1885), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Números 1504-1505. 1884.

(Medellín, sábado 7 de febrero de 1885), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Números 1521-1522. 1884.

(Medellín, lunes 16 de febrero de 1885), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1529. 1884.

(Medellín, viernes 20 de febrero de 1885), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Gaceta Oficial de la Gobernación o Presidencia del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año VIII. Número 1533. 1884.

(Medellín, jueves 21 de mayo de 1885), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Gobernación de Antioquia. Boletín Oficial del Estado Soberano de Antioquia (1856-1886). Órgano de Gobierno. Año I. Número 13. 1885.

"Biblioteca y Museo de Zea" (Medellín, julio 20 de 1891), en Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Fondo Manuel Uribe Ángel. Ensayos. 4 folios.

“Museo y Biblioteca de Zea. Reglamento” (Medellín, julio 20 de 1893), Biblioteca Pública Piloto (BPP), Sala Antioquia, Manuel Uribe Ángel.

Martín Gómez, “Petición de un local para el Museo Histórico por Martín Gómez”, en Archivo Histórico de Antioquia. Fondo República. Tomo 2401, folio 237.

Manuel Uribe Ángel, “Museo y Biblioteca de Zea”, en *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia*, Imprenta de Victor Goupy y Jourdan, París, 1885.

Manuel Uribe Ángel. (1894). Informe del Sr. Dr. Manuel Uribe Ángel sobre el Museo y Biblioteca de Zea en el año de 1894 siendo Gobernador del Departamento de Antioquia D. Miguel Vásquez B. Consultado en Archivo Museo de Antioquia, Documentos varios 1881 a 1935.

“Decreto LXXVII orgánico de la Universidad de Antioquia”, Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Boletín Oficial. Estados Unidos de Colombia - Estado Soberano de Antioquia. Año XI. Número 662. Medellín, lunes 9 de noviembre de 1874.

Luis Mariano Olarte entrevista a Teresa Santamaría de González, “Algo que no habíamos escrito: la historia del Museo de Zea”, Periódico El Correo, Vol. 53. No. 15.119 (julio 30 1968); p. 5, col 18. Consultado en: Biblioteca Pública Piloto. Sala Antioquia.

“Queja sobre puertas abiertas”, en Archivo Histórico de Medellín (AHM). Fondo Alcaldía, Tomo 10, Folio 11r.

“Queja sobre puertas abiertas”, en Archivo Histórico de Medellín (AHM). Fondo Alcaldía, Tomo 10, Folio 17r.

“Museo y Biblioteca de Zea”, en Sala Patrimonial. Universidad de Antioquia. Instrucción Pública Antioqueña. Órgano de la Dirección de Instrucción Pública. Año IV. República de Colombia. Núm.25-26.

“Biblioteca y Museo de Zea”, en Sala Patrimonial. Universidad de Antioquia. Revista de Instrucción Pública de Colombia. Tomo XV. Núms.1 y 2.

Teresa Santamaría de González, “Historia del Museo de Zea”, Ediciones Museo de Antioquia, Medellín, 1986. Consultado en Biblioteca Pública Piloto BPP. Sala Antioquia. Folletería.

## Bibliografía

- Álvaro Villegas Vélez, "Civilización, Alteridad y Antigüedades: el Territorio, el Pasado y lo Indígena en Colombia, 1887-1920", en *Prácticas, Territorios y Representaciones en Colombia 1849-1960*, Diana Luz Ceballos Gómez (editora). Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009, págs. 33-49.
- Amada Carolina Pérez Benavides, "Hacer visible, hacerse visibles: la nación representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912", *Memoria y Sociedad* 14, n° 28 (2010), págs. 85-106.
- Benjamin, Walter. *Desembalo mi Biblioteca. El Arte de Coleccionar*. Traducido por Fernando Ortega. España: Centellas, 2012.
- Carlos Emilio Piazzini, "Guaqueros, anticuarios y letrados: la circulación de objetos arqueológicos en Antioquia (1850-1950)", en C. H. Langebaek, & C. I. Botero, *Arqueología y Etnología en Colombia. La Creación de una Tradición Científica*. Primera edición ed. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2009, págs. 49-78.
- Clara Isabel Botero, *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas (1820-1945)* (Colombia: Universidad de los Andes, 2012). Accessed April 20, 2015. ProQuest ebrary.
- Eco, Umberto. «El Museo en el Tercer Milenio.» En *El Museo*, de Umberto Eco e Isabella Pezzini, 15-41. Madrid: casimiro, 2014.
- Germán Colmenares, "¿Qué Hacer con las Historias Patrias?", en *Las Convenciones Contra la Cultura. Ensayos sobre Historiografía Hispanoamericana del Siglo XIX*, Germán Colmenares. Medellín: La Carreta Editores E.U., Quinta Edición: 2008, págs. 13-23.
- Ivonne Suárez Pinzón. *Trayectoria Institucional del Museo de Zea, Hoy Museo de Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.
- Javier Mejía Cubillos, *Diccionario Biográfico y Genealógico de la Élite Antioqueña y Viejoaldense*. Segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, Sello Editorial Red Alma Mater, Pereira, 2012.

Jorge Cárdenas y Tulia Ramírez de Cárdenas, *El Museo de Zea de Medellín*, Biblioteca Banco Popular, Cali, 1977.

Juan Camilo Escobar Villegas, *Progresar y Civilizar. Imaginarios de Identidad y Élités Intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2009.

Luis Álvaro Gallo Martínez, *Diccionario Biográfico de Antioqueños*, Editado por Luis Álvaro Gallo Martínez, Bogotá, 2008, 901.

Luis Fernando González Escobar, *Medellín, los Orígenes y la Transición a la Modernidad: Crecimiento y Modelos Urbanos 1775-1932*. (Medellín: CEHAP, Universidad Nacional de Colombia, 2007), 190.

Mónica Montoya Ríos, *El Museo y la Biblioteca de Zea en el Proyecto Civilizador en Medellín 1881-1951*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2012.

Piedrahita Orrego, Lucrecia (Directora de la investigación). *1881-1996 Museo de Antioquia. 115 Años de Trayectoria en el Mundo Cultural*. Medellín: Museo de Antioquia.

Pierre-Henri Magnin. *Una aproximación a la historia de las colecciones públicas: de la exposición erudita a la sociedad del espectáculo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009. Disponible en [http://www.bdigital.unal.edu.co/1678/2/PH\\_TEXTO\\_OK\\_baja.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/1678/2/PH_TEXTO_OK_baja.pdf).

Soeur Marie Saint-Gautier. *Voyage en Colombie de Soeur m. Saint-Gautier, Assistante des soeurs*. París: Barbot-Berreur, 1895. Tomado de Angélica Morales Pamplona. "Hermana Marie Saint-Gautier. 1890-1892", 113-116, en *De Viajeros y Visitantes*. Medellín: Biblioteca de Medellín, 2003.

# El Museo de la Independencia - Casa del Florero: Una historia de la evolución de sus perspectivas y prácticas educativas

*Lina Margarita Espitia<sup>1</sup>*

Escuela de Administración de Negocios EAN

ORCID: 0000-0002-8082-2287

Artículo de reflexión derivado de investigación.

Recibido: 15-11-2018 Aprobado: 20-03-2019.

---

## Resumen

Este artículo presenta los resultados de una investigación que tuvo por objetivo rastrear el origen del área educativa y la evolución de la concepción y puesta en práctica del rol educativo en el Museo de la Independencia - Casa del Florero.

Para la elaboración de este trabajo, en el que se observa su evolución como institución, se tomaron elementos de la metodología de la historia institucional, entre ellos la revisión del marco normativo y la determinación de un marco cronológico dividido en cuatro periodos, correspondientes a las cuatro administraciones ejercidas entre 1960 y 2015.

A partir de ello, se reconstruye la estructura orgánico-funcional, la perspectiva institucional y el aspecto educativo de cada periodo. De este último se revisan con detalle, tres elementos específicos: la noción que tenía de sí misma la institución como entidad educativa, la perspectiva que tenía respecto al lugar y el papel ocupado por el público y las prácticas de carácter educativo llevadas a cabo en cada periodo.

**Palabras clave:** historia institucional, museos, educación, educación y museos.

---

<sup>1</sup> Historiadora de la Universidad Autónoma de Colombia. Correo: [linam.espitia@gmail.com](mailto:linam.espitia@gmail.com)

---

## **Independence Museum - Casa del Florero: A history of the evolution of its perspectives and educational practices**

### **Abstract**

This article presents the results of a research that aimed to trace the origin of the educational area and the evolution of the conception and implementation of the educational role in the Museum of Independence - Casa del Florero.

For the elaboration of this work, in which its evolution as an institution is observed, elements of the methodology of institutional history were taken, among them the revision of the normative framework and the determination of a chronological frame divided in four periods, corresponding to the four administrations exercised between 1960 and 2015.

From this, the organic-functional structure, the institutional perspective and the educational aspect of each period are reconstructed. From the latter, three specific elements are reviewed in detail: the notion that the institution had of itself as an educational entity, the perspective that it had regarding the place and role occupied by the public and the educational practices carried out in each period.

**Key words:** institutional history, museums, education, education and museums.

---

## **Museu da Independência - Casa del Florero: Uma história da evolução das suas perspectivas e práticas educativas**

### **Resumo**

Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa que visou rastrear a origem da área educacional e a evolução da concepção e implementação do papel educacional no Museu da Independência - Casa del Florero.

Para a elaboração deste trabalho, no qual se observa a sua evolução como instituição, foram tomados elementos da metodologia da história institucional, entre eles a revisão do quadro normativo e a determinação de um quadro cronológico dividido em quatro períodos, correspondentes às quatro administrações exercidas entre 1960 e 2015.

A partir daí, a estrutura orgânica-funcional, a perspectiva institucional e o aspecto educativo de cada período são reconstruídos. A partir destes últimos, três elementos específicos são revistos em pormenor: a noção que a instituição tinha de si própria como entidade educativa, a perspectiva que tinha relativamente ao lugar e papel ocupado pelo público e as práticas educativas levadas a cabo em cada período.

**Palavras-chave:** história institucional, museus, educação, educação e museus.

---

## I. Introducción

Involucrarse en el universo de un museo implica, como elemento fundamental, comprender las dinámicas que se dan dentro de él; la forma en la que las distintas áreas y dependencias se desempeñan e interactúan entre sí, para desarrollar o no, un trabajo coordinado que se expresa en el día a día de la institución.

Dentro de este conjunto de engranajes, quizá uno de los elementos más visibles es el área educativa. Como eje articulador entre el público y el museo, este departamento cobra particular relevancia en la medida en la que, de forma general, pueden identificarse tres funciones principales que lleva a cabo actualmente. En palabras de Eilean Hooper-Grenhill,<sup>2</sup> la primera de ellas es erigirse como un punto de equilibrio entre las necesidades internas y externas del museo, es decir, proporcionar balance entre el propósito de exhibir y preservar, de la mano con el área curatorial, para satisfacer los requerimientos de información de los distintos públicos, sin ir en detrimento del estado de conservación de la colección. En segundo lugar, se encuentra su labor más perceptible, que radica en crear y proveer servicios educativos para las distintas audiencias que acuden al museo. Esto incluye la elaboración de una oferta de propuestas que cubra el rango más amplio posible, teniendo en cuenta las necesidades e intereses de grupos de educación formal y no formal, grupos de educación especial, grupos de especialistas y de turistas, entre otros. Finalmente, se encuentra el vínculo que establece con la comunidad, que con un enfoque más fuerte hacia los propósitos de entretenimiento y deleite, consiste en el diseño de actividades que aun sin estar directamente vinculadas con la colección, brinden posibilidades distintas de entretenimiento e información. Cursos, talleres, seminarios, conciertos, obras de teatro, entre otras, son las formas en las que las instituciones desarrollan esta labor.

Aunque es claro que hoy en día tanto el área como la función educativa en los museos gozan de un notable reconocimiento, la consecución del mismo ha sido posible sólo a través de un elaborado proceso, a lo largo del tiempo, en el que han tomado parte diferentes elementos, desarrollos y aproximaciones; las prácticas educativas del museo, como se verá, obedecen, regularmente, a la adhesión institucional a ciertas teorías y concepciones acerca del conocimiento, el aprendizaje, la educación y la enseñanza; así como de la perspectiva museológica frente a relación de la institución con su público. Dicho entramado dirige la elaboración de la hoja de ruta que se pone en práctica, no sólo en el ámbito educativo, sino en las demás actividades y dependencias que dan forma a la labor del Museo.

---

2 HOOPER-GRENHILL, Eilean. "Museum Education" en HOOPER-GRENHILL, Eilean. (Editora) *The educational role of the museum*. Londres: Routledge, 1994, pág. 230.

## 2. El Museo de la Independencia – Casa del Florero: una historia por contar

Un elemento que se erige como fundamental para comprender al museo como entidad es el reconocimiento de su evolución orgánico-funcional y conceptual a través del tiempo. Dicha labor es viable en la medida en que se lleve a cabo un juicioso proceso de historización en el que se identifiquen tanto la estructura organizacional como las transformaciones y continuidades dentro de las ideas y prácticas llevadas a cabo por la institución a lo largo de su trayectoria.

Sin embargo, como lo advierten autores como Daniel Castro<sup>3</sup> o Sebastián Vargas<sup>4</sup>, dichos procesos de investigación en el caso colombiano son, en muchos casos, tarea aún pendiente y una interesante senda por recorrer.

Un primer paso para comenzar a subsanar dicho déficit es la integración de la historia institucional como herramienta metodológica de capital importancia en los procesos de historización de este tipo de entidades. Tal como lo describe Juan Daniel Flórez, en su Guía para la investigación de historias institucionales, el objetivo de este tipo de investigaciones radica en lograr una comprensión de las entidades “en su función administrativa, estructura, evolución histórica y en su proceso de acción o intervención en la sociedad.”<sup>5</sup>

Así mismo, señala Flórez<sup>6</sup> que la historia institucional al constituirse en un análisis de las entidades en el tiempo, centra la mirada en el cambio, identificando el origen del mismo, los agentes que lo hacen posible y los aspectos que resultan o no afectados por él. Para ello se requiere además del establecimiento de una periodización, la revisión de la normatividad y a partir de ello la reconstrucción de organigramas a través de los cuales se describan funciones, atribuciones y actividades de las áreas que han compuesto la entidad.

Para el caso del Museo de la Independencia-Casa del Florero y la elaboración de la mirada de su historia y evolución como institución, se tomaron elementos de la metodología de la historia institucional, entre ellos la revisión del marco normativo, la determinación de un marco cronológico dividido en cuatro periodos, correspondientes a las cuatro administraciones ejercidas entre 1960 y

---

3 CASTRO BENITEZ, Daniel. El museo del 20 de julio de 1810: Entre la memoria literal y la memoria ejemplar (1960-2000). Tesis de Maestría en Historia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2012, 419 págs.

4 VARGAS Álvarez, Sebastián. Resemantizar la Independencia y pensar la ciudadanía: El proyecto de renovación del Museo de la Independencia Casa del Florero. En: Anuario de Historia Regional y de las Fronteras, Vol.21 No.2 Julio a Diciembre de 2016, págs. 75-100.

5 FLÓREZ PORRAS, Juan Daniel. Guía metodológica para la investigación de historias institucionales. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011, pág. 35.

6 *Ibíd.*, pág. 36.

2015 y la observación de su estructura orgánica a través del tiempo. Dicha tarea se emprendió con el objetivo específico de rastrear el origen del área educativa y la evolución de la concepción y puesta en práctica del rol educativo en el museo en sus distintas etapas.

## **2.1 El comienzo de una travesía: Guillermo Hernández de Alba (1960-1988)**

En medio de un ambiente de solemne conmemoración, tuvo lugar el comienzo de esta travesía. Ciento cincuenta años se cumplían desde aquella mañana de mercado en la que un altercado en torno al préstamo de un florero desembocó en uno de los actos más recordados del proceso de independencia nacional. Mediante la Ley 95 de 1959<sup>7</sup> el Congreso de la República ordena la celebración de tan importante aniversario y da vida a la institución que desde entonces habría de encargarse de rendir homenaje a los dirigentes del movimiento de emancipación.

El inmueble destinado para albergar dicha institución no podía ser otro distinto a aquel que fue testigo de tan famosa reyerta y que no obstante su prestancia, se encontraba hasta ese momento en críticas condiciones de deterioro y abandono que amenazaron incluso con su desaparición.<sup>8</sup>

La intención de convertir a la conocida Casa del Florero en un museo no era nueva. Gestiones previas se habían adelantado hacia el año de 1958, bajo la tutela del gobierno de la junta militar, para crear en la primera planta de esta propiedad un museo de numismática auspiciado por el Banco Popular. No obstante, con el fin de dicho gobierno, el proyecto se vio truncado y sólo hasta la iniciativa de conmemoración del sesquicentenario tomó vuelo nuevamente y se hizo realidad, aunque con un propósito distinto.

Tras el dictamen de la medida gubernamental en el año de 1959, el proyecto se echó a andar. Las labores de conservación, administración y cuidado del naciente museo le fueron encomendadas a la Academia Colombiana de Historia, mientras las obras de restauración fueron adelantadas por el arquitecto Hernando González Varona por encargo del entonces ministro de Obras Públicas, Virgilio Barco Vargas.

Luego de la adecuación de las instalaciones, los esfuerzos se encaminaron hacia la creación de la colección. Dicha labor se llevó a cabo desde dos frentes: gestión gubernamental y gestión particular. Por parte del gobierno nacional, mediante el decreto 1517 del 25 de junio de 1960, el presidente Alberto Lleras Camargo crea una comisión encargada del proceso de selección de las piezas que conformarían

---

7 COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 95 (04, diciembre, 1959). Por la cual se ordena la celebración del sesquicentenario de la Independencia Nacional. Boletín de Historia y Antigüedades, Vol. XLVII – Bogotá, D.E., Colombia, Enero-Febrero 1960, Nos. 543-544.

8 Predio ubicado específicamente en la Carrera. 7 # 11-28, Bogotá – Colombia.

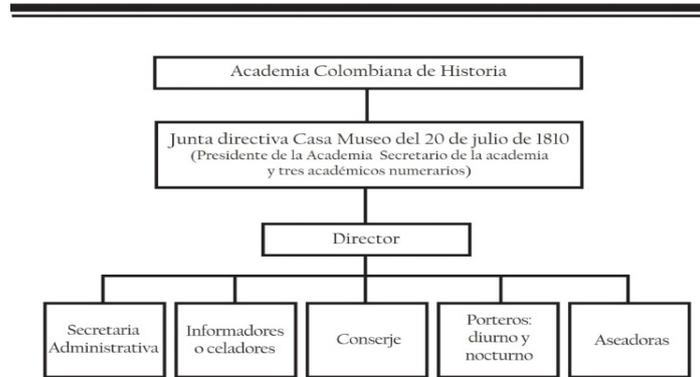
la exhibición del nuevo museo. Los objetos a considerar hacían parte de las colecciones tanto del Museo Nacional, como del Museo de Arte Colonial, la Quinta de Bolívar y la colección particular de la Academia Colombiana de Historia. En lo que respecta a la gestión particular, la colección se enriqueció por medio de donaciones hechas por los descendientes de aquellas figuras protagonistas del proceso de independencia, a quienes se solicitó su colaboración a través de avisos en prensa. Pese a la premura del tiempo, gracias a esta labor, para el momento de la apertura del Museo se logró reunir entre pinturas, elementos de ambientación y piezas consideradas como reliquias, un total de 61 objetos.

Y aunque es reconocido como gestor y líder de este proyecto, no es sino hasta el 25 de julio de 1960 mediante la resolución número 1 de la Academia Colombiana de Historia, en su artículo sexto, que Guillermo Hernández de Alba es nombrado oficialmente como director del Museo. Este historiador y escritor bogotano, graduado en Filosofía y Letras por el Colegio Nacional de San Bartolomé y colegial honoris causa del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, fue además de especialista en historia de la cultura y las bellas artes en Colombia, una de las figuras intelectuales más reconocidas de su generación.

### **2.1.1 Estructura orgánico-funcional**

Además de hacer efectivo el nombramiento de Hernández de Alba, la resolución número 1 de 1960 fue expedida por la Academia Colombiana de Historia con el objeto de reglamentar el funcionamiento de la Casa Museo del 20 de julio de 1810. Para ello, se dispuso un primer nivel en la estructura orgánico-funcional, conformado por una junta directiva integrada por el Presidente de la Academia (Eduardo Santos), el Secretario de la academia (Luis Duque Gómez) y tres académicos numerarios (Pbro. Mario Germán Romero, Bernardo J. Caycedo, Luis Alberto Acuña); dicho órgano ejercería una función consultiva y de asesoría en temas de adquisición, exhibición, conservación y administración. Los demás niveles de la estructura institucional serían definidos un poco más adelante mediante el Reglamento de la Casa Museo 20 de julio redactado por Hernández de Alba y presentado a consideración de la Academia el 20 de octubre de 1961. En este documento se estipulan tanto la planta de personal existente en el museo para ese momento como las funciones desempeñadas por el mismo dentro de la institución.

ORGANIGRAMA  
CASA MUSEO DEL 20 DE JULIO DE 1810  
1961



**Figura 1.** Organigrama Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (1961). Reconstruido a partir de: Reglamento Casa Museo del 20 de Julio de 1810. Guillermo Hernández de Alba, 1961. Archivo MICF.

Para el caso del Director, al observar las actividades determinadas para su cargo dentro del reglamento, es posible concluir que las mismas pueden catalogarse en cuatro grandes funciones: adquisición, difusión, conservación y administración.

En lo que respecta a la función de adquisición se señala por ejemplo que es deber del director “Adquirir los objetos históricos que por su autenticidad, importancia y estado de conservación considere adecuados para el acrecentamiento del Museo y para el mejor logro de las finalidades de las institución.”<sup>9</sup>, esto mediante “[...] iniciativas que considere oportunas y conducentes a fin de incrementar el patrimonio del Museo, con donaciones privadas de personas y entidades de Derecho, que deseen vincularse generosamente a los nobles fines del Museo.”<sup>10</sup>

Para las funciones de difusión y conservación se señalaron como actividades específicas la preparación de material gráfico que tuviera como objetivo no solo la contribución a la publicidad de la institución sino la recaudación, mediante su venta, de fondos que hicieran autosostenible esta actividad y el celoso cuidado tanto de la casa como de los objetos que conformaban la colección, respectivamente.

En cuanto a la función administrativa, puede decirse de ella que es la que ocupa mayor volumen de actividad, según el documento. Entre las tareas proyectadas se encontraba la instrucción de los funcionarios respecto a sus deberes y finalidades dentro del museo, la preparación del presupuesto anual y la autorización de compras y gastos, así como la presentación para consideración y aprobación

<sup>9</sup> HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. Reglamento Casa Museo del 20 de julio de 1810, 1961, pág. 2. Archivo MICF.

<sup>10</sup> Ídem.

de la Junta directiva tanto de los candidatos a ocupar cargos dentro del museo, como de las resoluciones reglamentarias expedidas en él.

En lo concerniente al cargo de Secretaria Administrativa en términos generales debía cumplir con las funciones de registro y archivo, de los asuntos referentes tanto los objetos de la colección como a los empleados. Así mismo, se encontraba bajo su custodia la caja menor, de cuyo manejo debía rendir informe mensual a la tesorería de la Academia.

En tercer lugar se encontraban los celadores o informadores, quienes desempeñaban un rol muy particular dentro de la institución, ya que conjugaban las labores de vigilancia con cierta función educativa, la cual se retomará y ampliará más adelante en este texto. Entre algunas de sus actividades específicas se contaba la apertura y cierre de las salas, y la colaboración en la publicidad y venta de las publicaciones del Museo.

Al conserje por su parte, le eran encargadas tanto la dirección de las labores de aseo y mantenimiento de todos los espacios del inmueble, como la venta de las publicaciones del museo y el reemplazo del personal de vigilancia, en caso de ser necesario. Así mismo, controlaba el inventario de los bienes de consumo habitual dentro de la institución,

Los porteros diurno y nocturno tenían a su cargo actividades de distintas índoles, que iban desde el control en la entrada al público, pasando por el registro de entrada y salida de objetos del museo y del personal hasta el control de la distribución, existencias y recaudo monetario producto de las ventas del material gráfico dispuesto por el museo. También se estipulaban minuciosas revisiones de las instalaciones tras el fin de la jornada de actividades en el museo y la vigilancia del depósito en el que se albergaban los bienes de uso habitual, responsabilidad compartida con el conserje.

Finalmente, el reglamento no se extiende demasiado respecto a las labores del personal de aseo, de quienes únicamente señala que debían cumplir con la preparación y distribución del café para los empleados y con las demás labores propias de su oficio.

No mucho tiempo después, el organigrama del Museo del 20 de julio de 1810 sufriría una importante modificación. Mediante el Decreto 3154 del 26 de diciembre de 1968 del Ministerio de Educación Nacional, se crean el Instituto Nacional de Cultura-Colcultura y el Consejo Nacional de Cultura y de acuerdo a lo estipulado en el Artículo 12º concerniente a las normas de funcionamiento, se ordena la integración al Instituto Nacional de Cultura de algunas dependencias del Ministerio de Educación, entre ellas el Museo 20 de julio. Inmediatamente el mismo Guillermo Hernández de Alba realizó las gestiones correspondientes para aclarar que el museo no era una dependencia directa del Ministerio de Educación sino de la Academia Colombiana de Historia, no obstante la aclaración, dicha integración se hizo efectiva.

Para 1985, según la información registrada en algunos informes de pasantía elaborados por alumnas de la Facultad de Administración turística de la Escuela colombiana de hotelería y turismo<sup>11</sup>, la estructura interna había cambiado, y el organigrama del museo se esquematizaba de la siguiente manera:

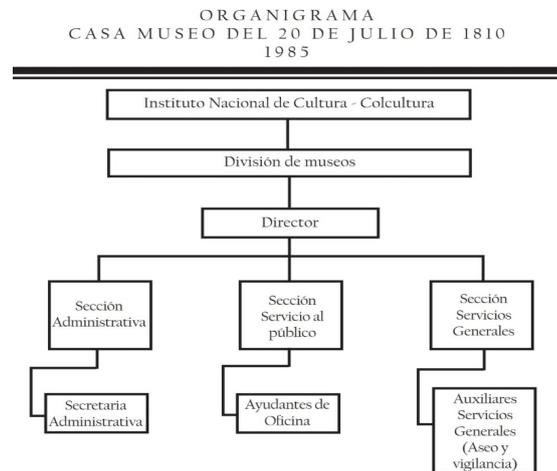


Figura 3. Organigrama Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (1985). Reconstruido a partir de: Informe de pasantía elaborado por Nora Lucía Guzmán Giraldo - Escuela colombiana de hotelería y turismo, 1985. Archivo MICF.

Según los registros existentes, para ese momento la planta de personal se había distribuido en tres secciones específicas: administrativa, servicio al público y servicios generales.

Una sucinta descripción de funciones señala que la Secretaria administrativa estaba adscrita a la sección de mismo nombre y entre sus funciones se encontraban las labores de archivo y el apoyo en distintas tareas al director. Del ayudante de oficina, dependiente de la sección de servicio al público se dice que para su ingreso se requería el bachillerato como nivel mínimo de estudio, así como la presentación de un examen de aptitud física y una entrevista con el director; entre sus funciones estaba tanto la vigilancia de las salas como el ejercicio de cierta actividad de acompañamiento durante las visitas. Para ese momento siete personas ejercían ese cargo.

Para el cargo de auxiliar de servicios generales se solicitaba la primaria como nivel académico mínimo. En el caso de los encargados de actividades de vigilancia se requería también examen de aptitud física y entrevista con el director y dentro de sus funciones se encontraba la apertura y cierre de salas en los horarios estipulados; un total de tres personas cumplían estas funciones. Finalmente, al personal de aseo le eran asignadas todas las labores referentes al mantenimiento de las instalaciones.

11 GUZMÁN GIRALDO, Nora Lucía. Informe pasantías de guianza - Escuela colombiana de hotelería y turismo - Facultad de Administración Turística, marzo 4 de 1985 y BASTIANI, Rossana. Informe pasantías de guianza - Escuela colombiana de hotelería y turismo - Facultad de Administración Turística, febrero 4 de 1985. Archivo MICF.

Cuatro personas ejercían estas actividades y entre ellas también se distribuían las tareas de venta de boletas, mensajería y jardinería.

## 2.1.2 Perspectiva institucional

La declaración de sentido de una institución es sin duda un derrotero que marca el camino que aquella sigue. Para el caso de la Casa Museo del 20 de julio de 1810, el primer registro al respecto puede encontrarse en la Ley que dio paso a su creación. Según lo estipulado por el congreso Nacional el objetivo del museo era que se dedicara a “[...] Biblioteca y Museo del Bogotá antiguo y galería de los dirigentes del movimiento de emancipación en aquella fecha [...]”<sup>12</sup>

Posteriormente, en el Reglamento de 1961 se desarrolla más explícitamente esta idea, determinando como objeto del museo:

“Honrar a los fundadores de la nacionalidad en sus efigies, manuscritos, impresos, objetos históricos que los recuerden o evoquen los hechos de su vida. Cronológicamente debe comprender desde la época de los comuneros hasta la rendición de la ciudad de Cartagena a las armas patrióticas en el año de 1821. Se dará especial importancia a los sucesos del 20 de julio de 1810 y primeros años de gobierno independiente. Se establecerá también una galería consagrada a la recordación de la antigua ciudad de Santa Fe de Bogotá. El ambiente general del museo corresponderá a la época de la Independencia.”<sup>13</sup>

Ya hacia 1985 y a través de un documento extra-institucional en el cual se daba cuenta de los primeros 25 años de labores del museo, Guillermo Hernández de Alba sintetizaría el propósito de creación del mismo como la construcción de [...] un libro objetivo de la historia de la independencia nacional en el que cada sala constituyese un capítulo o monografía especial [...]”<sup>14</sup>

## 2.1.4 Aspecto educativo

En este punto vale la pena centrar la mirada en tres elementos específicos: la noción que tenía de sí misma la institución como entidad educativa, la perspectiva que tenía respecto al lugar y el papel ocupado por el público y las prácticas de carácter educativo llevadas a cabo en este periodo.

Como elemento fundamental puede percibirse que tanto las concepciones como las dinámicas

12 COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 95 (04, diciembre, 1959). Por la cual se ordena la celebración del sesquicentenario de la Independencia Nacional. Boletín de Historia y Antigüedades, Vol. XLVII – Bogotá, D.E., Colombia, Enero-Febrero 1960, Nos. 543-544, págs. 3-7.

13 HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. Reglamento Casa Museo del 20 de julio de 1810, 1961, pág. 2. Archivo MICEF.

14 HERNÁNDEZ DE ALBA Guillermo. “Crónica de la Fundación de la Casa Museo del 20 de Julio de 1810. 1810”. En: Boletín de Historia y Antigüedades, Volumen LXXIII Bogotá: Editorial Kelly, 1986, pág. 279.

del museo en este periodo respondían de forma casi directa a los lineamientos expuestos por la museología tradicional, rasgo que atraviesa los tres aspectos antes mencionados, de la siguiente manera:

En lo referente al primer aspecto, se puede encontrar que aunque en principio la función educativa no se viera encarnada en un área o sección específica, algunos registros ayudan a comprender el propósito instructivo que se perseguía con una puesta en escena y un discurso pedagógico impregnados de los valores que se deseaba inculcar<sup>15</sup>. Se tiene, por ejemplo, que pese a que existía un fuerte énfasis hacia el coleccionismo, tal como se señala en uno de sus documentos institucionales, los fondos o colecciones debían cumplir una finalidad didáctica,<sup>16</sup> eso sí, asegurando su autenticidad como valor que les otorgaban su calidad de reliquias y tesoros, dignos de albergar y exhibir.

Así mismo, aunque la institución era descrita por su director como una entidad “educadora permanente de los colombianos”<sup>17</sup>, al mismo tiempo se declaraba explícitamente que su objetivo principal era “despertar en los visitantes dormidos sentimientos de amor a la patria y sus glorias”<sup>18</sup> y “fomentar el culto por el pasado”<sup>19</sup>, constituyéndolo por tanto en un santuario de la patria.

Esto lleva a pensar, que no obstante la inexistencia de una marcada preocupación por las formas y metodologías de transmisión del conocimiento histórico, se pretendía mediante la construcción de un “libro objetivo de la historia patria”<sup>20</sup> dar lección a través de un relato veraz de “lo que realmente pasó” en la independencia y de este modo enseñar a venerar devotamente, rendir culto y exaltar ese pasado glorioso.

En cuanto al papel ejercido por el público, queda en evidencia que el mismo estaba muy lejos del protagonismo. El énfasis en los objetos llevaba a que no existiera una verdadera preocupación por conocer al visitante ni tener una verdadera noción del impacto que se tenía en él. Desde luego existían resultados educativos esperados, que en este caso tenían mucho más que ver con el fomento de valores patrióticos, por lo mismo, se asumía que al partir de la divulgación de un discurso único y verdadero como el que se consideraba era el expuesto allí, se daba de forma tácita y uniforme un proceso de aprendizaje, en el que el visitante únicamente debía limitarse a leer, ver y en ocasiones a oír, para adquirir el conocimiento que se buscaba instaurar.

15 ZUNZUNEGUI, Santos. Op. Cit., págs. 87-88.

16 HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. Reglamento Casa Museo del 20 de Julio de 1810. 1961. Archivo MICF.

17 HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. Palabras pronunciadas por don Guillermo Hernández de Alba, Director-Fundador de la Casa Museo del 20 de Julio, al recibir la Cruz de Plata de la Orden Civil al Mérito conferida por el Gobierno Nacional a la Casa Museo del 20 de Julio con motivo de conmemorarse los 25 años de su creación. Bogotá, Julio 24 de 1995. En: Boletín de Historia y Antigüedades, Vol. LXXIII, núm. 752, enero a marzo de 1986.

18 HERNÁNDEZ DE ALBA Guillermo. “Crónica de la Fundación de la Casa Museo del 20 de Julio de 1810”. En: Boletín de Historia y Antigüedades. Bogotá: Editorial Kelly, Bogotá, 1986. Pág. 280.

19 Ídem.

20 *Ibíd.*, pág. 279.

Finalmente, existen detalles interesantes acerca de las prácticas educativas desarrolladas en esa etapa. Debido a la inexistencia de las visitas guiadas como elemento establecido dentro de las dinámicas del museo, cobra relevancia el papel del informador o celador, a quien se mencionó anteriormente, y cuya función conjugaba las labores de vigilancia con cierto perfil de acompañamiento y proporción de información a los visitantes, lo que lo configura como una incipiente noción de lo que más tarde sería un guía. Dentro del reglamento institucional se señalaban entre otras actividades específicas del cargo, el completo conocimiento de la colección y su significación histórica, la ilustración al visitante acerca de los objetos, cuando este lo solicitara, la toma de atenta nota y comunicación a la dirección de las observaciones expresadas por los visitantes y la vigilancia, corrección y restricción de comportamientos considerados inapropiados, como el uso de cámaras fotográficas.

## 2.2 La continuidad de un proyecto: Carmen Ortega Ricaurte (1988-1998)

Tras el fallecimiento de Guillermo Hernández de Alba, ocurrido en julio de 1988, Carmen Ortega Ricaurte llega a la dirección del Museo del 20 de julio de 1810. Licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, especialista en Historia de Arte por la Ludwig Universitat, en Múnich, fue miembro de número de la Academia Colombiana de Historia y de la Academia de Historia de Bogotá y colaboradora del Instituto Colombiano de Cultura.

### 2.2.1 Estructura orgánico-funcional

Durante este periodo, se registraron dos importantes modificaciones en lo concerniente al lugar del museo dentro del andamiaje administrativo nacional.

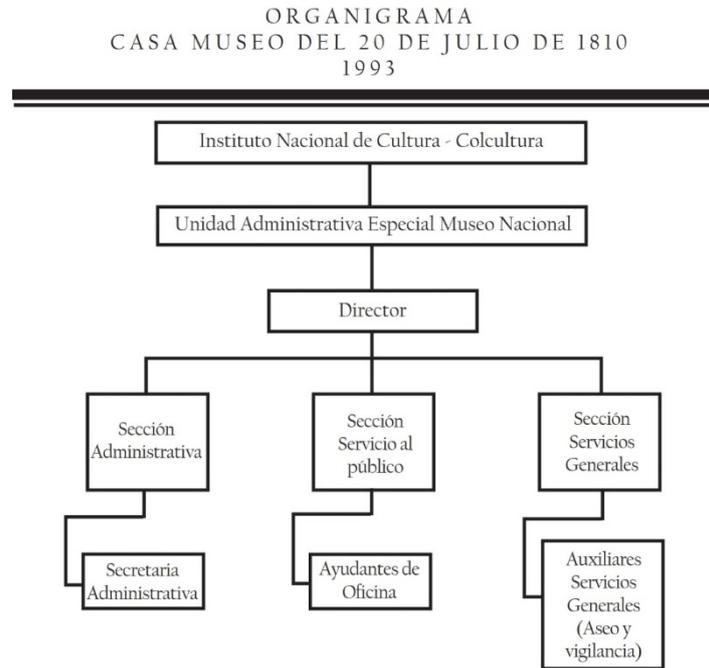
La primera de ellas ocurre en el año de 1993, cuando mediante el Decreto 2159 del Ministerio de Educación<sup>21</sup> se aprueban los acuerdos 0079 y 0089 de la junta directiva del Instituto Colombiano de Cultura, a través de los cuales se adoptaban los estatutos internos, se definía su estructura y se establecían las funciones de sus dependencias.

De acuerdo con lo consignado allí, a partir de ese momento sería el Museo Nacional como unidad administrativa especial del Instituto Colombiano de Cultura el encargado de "Dirigir y coordinar las actividades de los Museos de Arte Colonial, 20 de Julio e Iglesia de Santa Clara."<sup>22</sup>

---

21 COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Decreto 2159 (29, octubre, 1993). Por el cual se aprueba el acuerdo 0079 de octubre 01 de 1993 y el acuerdo 0089 del 26 de octubre de 1993 de la junta directiva del instituto colombiano de cultura, Colcultura, que adopta los estatutos internos, su estructura interna y las funciones de sus dependencias. Diario oficial. Bogotá, 1993. N° 41096.

22 *Ibíd.* Artículo 64, Numeral 10.

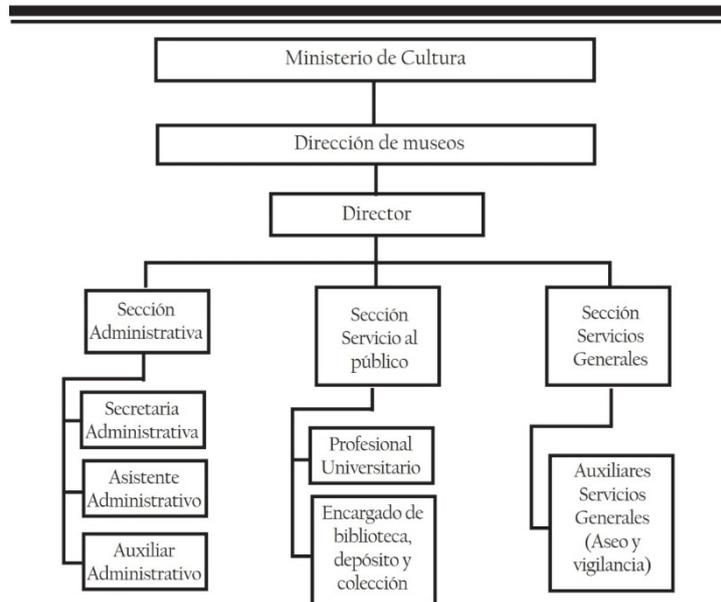


**Figura 4.** Organigrama Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (1993). Reconstruido a partir de: Decreto 2159 De 1993 del Ministerio de Educación Nacional. Diario oficial. N° 41096.

De igual manera, mediante el artículo 66 del mismo documento se estipulan funciones específicas para estas instituciones, tales como el diseño de normas de funcionamiento interno, la elaboración del inventario de las obras y objetos históricos de las colecciones, la clasificación y catalogación de las mismas, el diseño y aplicación de normas en pro de su conservación y la preparación de exposiciones, conferencias y cursos en coordinación con el Museo Nacional, entre otras.

Para 1997 se daría el segundo cambio importante, cuando mediante la Ley 397, mejor conocida como Ley general de cultura, se liquida el Instituto Nacional de Cultura y se da vida al Ministerio de Cultura. De acuerdo con la estructura orgánica estipulada allí, se erige a la Dirección de museos como dependencia rectora de dichas instituciones a nivel nacional. En cuanto a la estructura interna de la institución, también se perciben algunas modificaciones, que se esquematizan en su organigrama de la siguiente manera:

ORGANIGRAMA  
CASA MUSEO DEL 20 DE JULIO DE 1810  
1997



**Figura 5.** Organigrama Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (1997). Reconstruido a partir de: Estudio Casa Museo del 20 de Julio. David Cohen, Juliana Orozco, Ángela Varón, 1998. Archivo MICEF.

Según lo describen David Cohen, Juliana Orozco y Ángela Varón, entonces estudiantes de la Facultad de restauración de bienes muebles de la Universidad Externado de Colombia en su informe de Estudio Casa Museo del 20 de Julio,<sup>23</sup> aunque seguían existiendo tres secciones definidas, se registraba la creación de dos nuevos cargos en la sección administrativa y uno en la sección de servicio al público, esto, aparentemente, con el objetivo de redistribuir funciones que en la administración pasada eran llevadas a cabo tanto por los ayudantes de oficina como por los auxiliares de vigilancia.

Se tiene entonces, que el área administrativa se encontraba conformada en primer lugar por la secretaria administrativa, quien tenía a su cargo labores secretariales y de apoyo en tesorería; le seguía el asistente administrativo, quien controlaba todos los aspectos referentes a boletería y por último se encontraba el auxiliar administrativo, quien desempeñaba tareas de tesorería, mensajería y sistemas.

Por su parte, de la sección de servicio al público dependían los cargos de profesional universitario

<sup>23</sup> COHEN, David; OROZCO, Juliana; VARÓN, Ángela. Estudio Casa Museo del 20 de Julio. Universidad Externado de Colombia. Facultad de restauración de bienes muebles. Conservación preventiva. Noviembre de 1998. Archivo MICEF.

y el encargado de biblioteca, depósito y colección. Las funciones del primero, según se señala, giraban en torno a las actividades de cultura y educación y en el caso del segundo, se encaminaban sobre todo hacia las labores de almacenamiento de la colección.

En lo que respecta al área de servicios generales, tanto la vigilancia como las labores de aseo eran desempeñadas por funcionarios adscritos a las compañías Dincolvip Ltda. Y Serviaseo, respectivamente, las cuales tenían suscritos sus contratos directamente con el Ministerio.

### 2.2.2 Perspectiva institucional

Aunque esta administración es considerada, en muchos sentidos, como una continuidad de la labor de Guillermo Hernández de Alba, para la coyuntura de la liquidación de Colcultura y la creación del nuevo ministerio, Carmen Ortega Ricaurte realizaría la que se constituye como la declaración de sentido de esta institución bajo su tutela, revelando así su perspectiva personal acerca del papel y la función cumplidos por el museo. Sin deslindarse demasiado de los preceptos fundantes, en informe rendido a la Secretaría general del Ministerio de Cultura el 21 de noviembre de 1997, la directora declara como objetivos de la institución:

- “a) Afianzar la nacionalidad colombiana
- b) Informar a los visitantes sobre los diferentes aspectos relacionados con la época de la Independencia y de la historia de Colombia en general
- c) Conservar y proteger la casa histórica que sirve de sede al museo
- d) Mantener el “Jardín Nariño”. Este espacio que embellece el barrio de la Candelaria es muy apreciado por sus habitantes. En el centro se encuentra el obelisco que diseñó Antonio Nariño para su tertulia “El Arcano sublime de la filantropía”. Este monumento fue costeadado por la gobernación de Cundinamarca.”<sup>24</sup>

Así mismo, señala como funciones del museo:

- “a) Exhibir, informar y conservar los objetos del patrimonio que se relacionen con el periodo de la Independencia
- b) Adquirir nuevos objetos para enriquecer la colección
- c) Publicar folletos y libros relacionados con la época de la Independencia y las colecciones del Museo.”<sup>25</sup>

24 ORTEGA RICAURTE, Carmen. Informe sobre objetivos y proyección del museo dentro de la cultura colombiana. Presentado a Secretaría general Ministerio de Cultura. 21 de noviembre de 1997. Archivo MICF.

25 Ídem.

Un segundo elemento que revela detalles acerca de la perspectiva institucional de este periodo es el Manual de inducción para los funcionarios del Museo del 20 de julio de 1810<sup>26</sup>, que no obstante haber sido desarrollado en la etapa final de esta administración, se presenta como un documento recopilatorio tanto de las ideas como de las prácticas llevadas a cabo por la institución en ese momento.

En este se señala como misión del museo:

“[...] conservar, exhibir y difundir los testimonios ocurridos en la declaración de la Independencia de Colombia y hacer conocer a niños, estudiantes, investigadores, turistas y demás colombianos todo lo relacionado con la época de la independencia.”<sup>27</sup>

Y como visión del mismo:

[...]\*Convertirnos en la institución que haga vibrar en todo visitante los sentimientos de libertad y patriotismo.

\*Integrarnos con la comunidad y con los demás museos

\*Ser el Museo más visitado por la población infantil, estudiantil y de aquellas personas que conforman el Estado.”<sup>28</sup>

## 2.2.4 Aspecto educativo

En lo referente a la perspectiva y las prácticas que se desarrollaron a nivel educativo durante esta etapa, pueden distinguirse tres elementos importantes.

Del primero de ellos, relativo a la noción que se tenía respecto a la labor educativa ejercida por la institución, puede decirse que la misma se encontraba mucho más alineada con una práctica de carácter informativo, más que educativo en realidad, como consta tanto en los objetivos como en las funciones declaradas por Carmen Ortega Ricaurte como ejes de acción del museo. Y aunque dentro del organigrama se promulgaba la existencia de un cargo bajo cuya tutela estaba la coordinación de las actividades educativas y culturales, las mismas se limitaban a la capacitación de las personas encargadas de hacer las guías a los visitantes.

En este punto es importante precisar que la figura del informador existente en la administración de Hernández de Alba desaparece, para dar paso a la del guía, que no obstante, para ese momento, aún no contaba con un perfil profesional específico ni una preparación académica establecida. Este rol era ejercido por auxiliares bachilleres de policía, quienes mediante esta labor cumplían su servicio militar

26 QUINTANA, Ligia Liliana. Manual de inducción para los funcionarios del Museo del 20 de julio de 1810. 1998. Archivo MICEF.

27 Ídem.

28 Ídem.

obligatorio, brindando al público información de tinte más turístico que académico.

Ahondando en el elemento práctico, se encuentra que el material de apoyo con el que se contaba para las visitas no era muy extenso. Se identifican dos tipos de documentos utilizados: un folleto que se distribuía a los visitantes, cuyo diseño databa de la administración anterior y del cual se recibían quejas por la ausencia de información de corte académico<sup>29</sup> y un glosario de términos usuales en la época independentista, cuyo significado se aclaraba, para hacerlos comprensibles al público, este último aparentemente de uso exclusivo para quienes realizaban las guías.

Durante este periodo no se abandona el perfil didáctico-expositivo, heredado de la primera administración, en el que se da por sentado que los objetos hablan por sí mismos y por el contrario, se busca reforzarlo tratando de establecer un guion a modo de relato con un principio en el año de 1783 con la creación de la Expedición Botánica y con un final en el año de 1886, con la promulgación de la Constitución; sin embargo aunque esta intención se manifiesta, en el terreno práctico la disposición de las salas no la hacía evidente.

Finalmente, en cuanto al papel ejercido por el público, aunque se era consciente de la existencia de distintos grupos de visitantes, no se llevaban a cabo acciones concretas ni actividades específicas para cada segmento, por tanto se daba continuidad a la idea del visitante visto únicamente como espectador y receptor de información, sin lugar a ningún otro tipo de intervención.

## 2.3 Aires de cambio: Luis Jaime Ezquerro (1999-2002)

Algo cambió hacia finales de 1998; y no sólo tuvo que ver con la llegada de un nuevo director a la institución, sino además con el arribo de una perspectiva distinta, materializada en acciones que comenzarían a virar el rumbo llevado por el museo hasta entonces.

Luis Jaime Ezquerro asume la dirección el 10 de diciembre de 1998, cuando tras un periodo de incertidumbre administrativa en el que el cargo estuvo vacante, se dio su nombramiento oficial.

Hijo de padre español y madre colombiana, este historiador y museólogo, con maestría en Difusión del patrimonio, que pasó la mayor parte de su vida en el viejo continente, a lo que le debía su marcado acento español, hizo parte del equipo del Museo de Historia de Barcelona y tuvo a su cargo la colección Thyssen-Bornemisza, una de las más reconocidas del mundo.<sup>30</sup>

Según lo revela el historiador Robert Ojeda<sup>31</sup>, miembro del equipo del museo durante ese periodo,

29 QUINTANA, Ligia Liliana. Informe de diagnóstico. Presentado a dirección de museos, Ministerio de Cultura. 1998. Archivo MICF.

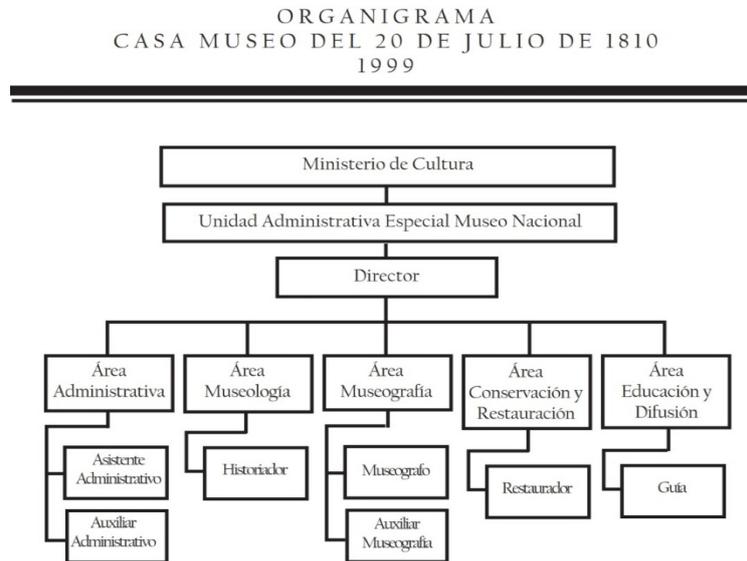
30 MARTÍNEZ, Liliana Angélica Chapetón en el 20 de julio. En: El Tiempo [En línea] (20. Julio, 2000). Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1271591>

31 Entrevista personal realizada al historiador Robert Ojeda, encargado del área educativa durante la administración de Luis Jaime Ezquerro. Julio 7 de 2016.

debido al gran interés y conocimiento respecto a temas de patrimonio, la preocupación en torno a la cual giró la labor de Luis Jaime Ezquerro fue la profesionalización de las prácticas y dinámicas del museo en los diferentes aspectos que conformaban su actividad, razón por la cual se emprendieron proyectos de distinta envergadura y alcance, a los que se hará referencia más adelante.

### 2.3.1 Estructura orgánico-funcional

Además de la reestructuración estipulada en el Decreto 1126 del 29 de junio 1999<sup>32</sup>, en el que se le encargaba al Museo Nacional de dirigir y coordinar las actividades propias de los museos de Arte Colonial, 20 de Julio, Iglesia Santa Clara y Quinta de Bolívar, la estructura interna de la institución también atraviesa una importante transformación, en la que se le da cabida a nuevas áreas, con el fin de especializar tareas y responsabilidades.



**Figura 6.** Organigrama Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (1999). Reconstruido a partir de: Informe de la gestión de la Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (Marzo 1999 – Marzo 2000) Luis Jaime Ezquerro Sánchez, 2000. Archivo MICF.

Cinco fueron las áreas establecidas: administrativa, museología, museografía, conservación-restauración y educación-difusión. Y a la par que se estipulaban funciones, se iban poniendo en marcha proyectos en cada una de ellas.

32 COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Decreto 1126 (29, junio, 1999). Por el cual se reestructura el Ministerio de Cultura. Diario oficial. Bogotá, 1999. no. 43621.

De acuerdo a lo consignado en el informe de gestión 1999-2000<sup>33</sup>, entre las actividades llevadas a cabo por el área administrativa en ese periodo se contaron la asignación de funciones específicas a todos los empleados del museo y la contratación de obras de reparación locativa como el traslado de los tanques de agua que deterioraban el estado del Oratorio, la renovación de la batería de baños y la instalación de vidrios con filtro UV en las ventanas de las salas. Así mismo, se contrató la instalación de cámaras de seguridad y el proceso de rehabilitación del Jardín Nariño.

Por su parte, en el área de museología se llevaba a cabo la investigación y redacción de un nuevo guión y la actualización de las fichas de registro de las piezas de la colección en la plataforma de Colecciones virtuales. También se contrató la elaboración de un registro fotográfico de los objetos que conformaban la colección

En cuanto al área de museografía, se señalan entre sus actividades la actualización de planos con la especificación de los materiales de construcción utilizados en las instalaciones del museo, la documentación de los cambios realizados en las salas, la sustitución de elementos museográficos obsoletos y en mal estado, la actualización y reelaboración de las fichas técnicas informativas de las piezas y el diseño de señalización y apoyos de carácter informativo para las salas. También se llevó a cabo el inventario y catalogación del total de la colección, proceso que fue realizado por Diana Marcela Velásquez Villate y Pedro Antonio Forigua Piraquive y concluiría hasta abril de 2001.

Del área de conservación y restauración se anota la realización de un estudio de las condiciones de conservación de la colección, y a partir de ello la puesta en marcha de acciones de conservación preventiva, entre las cuales estuvieron la adquisición de data loggers, para el monitoreo de humedad y temperatura y operaciones de actuación contra agentes causantes de deterioro biológico. Así mismo, se adelantó un completo proceso de limpieza de los objetos en general y de conservación de la obra gráfica y documental; también se adelantaron tareas de adecuación de nuevos espacios para la reserva.

Por último, se dice que se llevó a cabo una readecuación del área de educación y difusión, aunque en realidad lo que se hizo efectiva fue su creación. En lo concerniente a las actividades de difusión, además del diseño de la imagen corporativa de la institución, se llevó a cabo una campaña de reconocimiento que incluía la publicación periódica de notas sobre el museo en la agenda cultural de la Oficina de prensa del Ministerio de Cultura, la divulgación de información acerca de los cambios realizados, mediante pendones en la fachada y la iniciativa de creación de una asociación de amigos del museo. En lo que respecta a las actividades educativas, se ahondará en ellas más adelante.

---

33 EZQUERRO SÁNCHEZ, Luis Jaime. Informe de la gestión de la Casa Museo del 20 de julio de 1810. Marzo 1999-Marzo 2000. Archivo MICEF.



Figura 7. Logotipo Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (1999). Tomado de: Manual de identidad corporativa Casa Museo del 20 de Julio de 1810. María del Pilar Rojas, 1999. Archivo MICF.

### 2.3.2 Perspectiva institucional

Tal como lo registra su informe de gestión, Luis Jaime Ezquerro traza nuevos ejes de acción para el museo, cuyo objetivo general se encaminó entonces hacia la consecución de “un discurso lógico y coherente de los hechos que dieron lugar a la Independencia del Nuevo Reino de Granada de la Metrópoli española.”<sup>34</sup>, propósito que además se apoyaba en los siguientes objetivos específicos:

- \*Conservar y proteger la casa histórica que sirve de sede del museo
- \*Conservar, proteger y difundir las colecciones albergadas en el Museo.
- \*Mantener el jardín construido en homenaje a Antonio Nariño<sup>35</sup>

Como se observa, un nuevo elemento de suma importancia entra en el juego; la preocupación por la difusión. Respecto a esto se refiere de nuevo cuando en entrevista con El Tiempo afirma: “La función de un museo es difundir además de preservar. Difundir unos conocimientos, una historia, un período, con las actividades educativas que hagan de ese aprendizaje algo más dinámico.”<sup>36</sup>

34 EZQUERRO SÁNCHEZ, Luis Jaime. Informe de la gestión de la Casa Museo del 20 de julio de 1810. Marzo 1999-Marzo 2000, pág. 3. Archivo MICF.

35 Ídem.

36 MARTÍNEZ, Liliana Angélica Chapetón en el 20 de julio. En: El Tiempo [En línea] (20. Julio, 2000). Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1271591>

Dicho derrotero se vería materializado en mayor o menor medida en los distintos planes y proyectos emprendidos en su administración.

### 2.3.3 Aspecto educativo

La difusión como elemento preeminente dentro de la perspectiva institucional declarada por Luis Jaime Ezquerro, trajo consigo un reconocimiento explícito de la labor educativa y un importante fomento de este aspecto en dicho periodo, que dio vía libre a la formulación de distintas iniciativas que tuvieron como hilo conductor una novedosa preocupación por el público y por la construcción de una efectiva relación con él.

El entendimiento de sí misma como una institución cuya función debía girar en torno a que el visitante adquiriera conocimientos básicos acerca del proceso de independencia nacional y del contexto mundial en ese periodo<sup>37</sup>, hizo que la adhesión al modelo didáctico-expositivo se robusteciera, pero esta vez de forma consciente y decidida y con sutiles guiños hacia algunos aspectos de la museología crítica.

Esta avanzada se encaminó específicamente hacia dos frentes: la apertura espacios de interacción que dinamizaran la labor del museo y el diseño y puesta en marcha de acciones que fortalecieran el aspecto educativo.

En lo referente a la primera línea se encuentra por ejemplo la creación de exposiciones temporales como Daguerrotipos y ambrotipos de la Casa Museo del 20 de julio y El pesebre payanés de trapo del siglo XIX, que tenían por objetivo contribuir tanto a la racionalización de la colección, a través de ciclos de rotación de la misma en exhibición, como la oferta de nuevo contenido temático al público; el lanzamiento de ciclos de conferencias dictadas por reconocidos investigadores, cuyo propósito, según lo declara Robert Ojeda<sup>38</sup>, era fortalecer el carácter académico del museo a través de la creación de vínculos estrechos con este sector del país; la propuesta de talleres de pintura para niños, que aunque fue diseñado para los hijos de funcionarios del Ministerio de Cultura, se erige como la primera propuesta pensada para este público objetivo; la ejecución de encuestas, diseñadas a partir de un modelo utilizado por Luis Jaime Ezquerro en el Museo de historia de Barcelona, mediante las cuales se pretendía obtener información que permitiera tener un conocimiento más amplio del público y de su opinión acerca de la labor del museo, y, por último, el establecimiento de una sala de restauración de cara al público, espacio pensado para dar a conocer a los visitantes algo del trabajo realizado por el museo tras bambalinas.

De la segunda línea, se destaca la formalización de las visitas guiadas a través de distintos aspectos,

37 EZQUERRO SÁNCHEZ, Luis Jaime. Informe de la gestión de la Casa Museo del 20 de julio de 1810. Marzo 1999-Marzo 2000, págs. 7-8. Archivo MICF.

38 Entrevista personal realizada al historiador Robert Ojeda, encargado del área educativa durante la administración de Luis Jaime Ezquerro. Julio 7 de 2016.

tales como la planeación de las mismas y el control de la inscripción de grupos de visitantes a través de planillas que acopiaban además datos acerca de las características de los grupos de visitantes que acudían al museo.

Así mismo, se trabajó en la elaboración de una ficha de capacitación, que tenía como objetivo ser material de apoyo y consulta para quienes debieran en algún momento asumir esa tarea. En ella, se recogían pautas y recomendaciones tanto metodológicas como temáticas y se registraba la perspectiva acerca de la función y los objetivos que cumplía la visita guiada como actividad, los cuales, como se verá, revelan bastante sobre la concepción que se tenía frente al rol y la práctica educativa en general. Dichos objetivos eran:

\*Establecer una relación de comunicación entre los visitantes y el espacio arquitectónico, su entorno y los objetivos de la colección de la Casa Museo.

\*Acercar al público a la Casa Museo del 20 de julio de 1810, resaltando el valor de ésta como parte del patrimonio cultural e histórico de la ciudad y el país, relacionando los antecedentes y hechos de la independencia y la conformación de la nueva república con el valor arquitectónico, social, ideológico, político y simbólico del monumento nacional, de acuerdo con la misión institucional.

\*Promover la exploración y cuestionamiento por parte de los diversos públicos hacia la casa, la colección y los sucesos de la independencia desde la perspectiva de todos sus protagonistas (los próceres, el pueblo, las autoridades españolas, etc.)

\*Utilizar la Casa Museo como un espacio pedagógico y de intercambio de saberes y experiencias en torno a los sucesos que nos dieron la independencia, sus causas y consecuencias.<sup>39</sup>

Ahondando en los contenidos abordados en la visita guiada, puede observarse que la intervención y reforma llevada a cabo en el guion tradicional dio cabida a un abanico más amplio de temas, en los que aspectos como la arquitectura, el urbanismo y la vida cotidiana fueron abordados.

No obstante, esta intención se vio manifestada de forma mucho más explícita en el rediseño del guion y montaje que no lograron implementarse. En este, se contemplaban un total de nueve salas temáticas, que de acuerdo a su denominación (Sala de la tienda de Llorente, Sala del acta, Sala de los movimientos juntistas, Sala de las ciudades y el territorio, Sala de las independencias y la primera república, Salón de la guerra civil y tomas de Santafé, Sala del fracaso de la guerra contra realistas y campañas del sur, Sala del centralismo y federalismo y Oratorio) buscaban explicar el proceso de independencia desde distintas aristas. De este proyecto también llama la atención la propuesta de una décima sala,

39 OJEDA, Robert. *Ficha de capacitación: Visita comentada a la Casa Museo del 20 de julio de 1810 o Casa del Florero*. S.f. Archivo MICEF.

concebida como espacio de refuerzo, en la que a través de material audiovisual los visitantes podrían “ampliar o concretar algún aspecto de la visita realizada”<sup>40</sup> y “llenar los vacíos que se hayan podido generar a lo largo del recorrido”<sup>41</sup>; también se pensó en la creación de un espacio de carácter más lúdico, dirigido al público infantil.

## 2.4 La transformación: Daniel Castro Benítez (2002-2015)

El segundo semestre del año 2002 llegaría con importantes cambios para la institución. Tras la ejecución de un plan de recorte presupuestal establecido por el gobierno nacional, se determina llevar a cabo una fusión administrativa entre los museos Casa Quinta de Bolívar y Casa Museo del 20 de julio de 1810; dicha fusión se formalizaría mediante la Resolución 2043 del 11 de octubre del 2002<sup>42</sup> que modificó parcialmente el Manual específico de funciones, asignando la dirección de las dos entidades a una sola persona y el Decreto 528 del 2003<sup>43</sup> del Ministerio de Cultura que suprimió el cargo de director del Museo 20 de julio.

Es así como Daniel Castro Benítez, quien desde 1999 había estado a cargo de la dirección de la Casa Museo Quinta de Bolívar, llega al Museo 20 de julio de 1810. Artista, músico y pedagogo. Es maestro en Bellas Artes por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, tiene grado en Estudios Musicales por la Universidad de los Andes y es Magister en Historia por la Universidad Nacional de Colombia. Reconocido por su preocupación hacia el trabajo pedagógico en los museos, inicia su labor en la Escuela de Guías docentes del museo de Arte moderno de Bogotá, donde ejerció como tallerista en los Talleres de Creatividad. También ofició como animador de los conciertos de juventudes musicales e hizo parte del equipo pedagógico de la Fundación Rafael Pombo. Ha sido autor de múltiples proyectos de diseño, elaboración de material y estrategias didácticas y de los conceptos pedagógicos y diseños de salas didácticas para exposiciones artísticas en distintos museos y entidades de carácter cultural tales como la Casa de Bolívar en Bucaramanga, el Museo Nacional de Colombia, la biblioteca Luis Ángel Arango y el área cultural del Banco de la República. Fue Jefe de la División educativa del Museo Nacional, entidad de la cual es actualmente su director. Es miembro del ICOM<sup>44</sup> y bajo su administración el Museo 20 de julio atravesaría un importante y complejo proceso de renovación, que trajo consigo un contundente cambio en la perspectiva institucional que guiaría no sólo el rediseño del guion museológico sino además de las distintas prácticas y dinámicas del museo.

40 OJEDA, Robert. Proyecto museológico de la Casa Museo del 20 de julio de 1810. Noviembre, 2000, pág. 24. Archivo MICF.

41 Ídem.

42 COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Resolución 2043 (11, octubre, 2002). Por el cual se modifica parcialmente la Resolución 0895, por la cual se adopta el Manual Específico de Funciones y requisitos mínimos para los diferentes empleos de la planta de personal del Ministerio de Cultura. Archivo MICF.

43 COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Decreto 528 (10, marzo, 2003). Por el cual se suprimen cargos vacantes de la planta de personal del Ministerio de Cultura... Diario oficial. Bogotá, 2003. no. 45127.

44 Hoja de vida Daniel Castro - Archivo MICF.

### 2.4.1 Estructura orgánico-funcional

El primer frente que revela algunos aspectos de este proceso de renovación es sin duda alguna la estructura orgánico-funcional de la institución, que experimentó una serie de cambios a lo largo de tres etapas específicas.

La primera de ellas se dio hacia el 2004, cuando tras un ciclo inicial de labores, se estableció, de acuerdo al personal existente en ese momento, una modificación del organigrama, en la que se definieron cuatro áreas de trabajo específicas, tal y como se esquematiza a continuación:

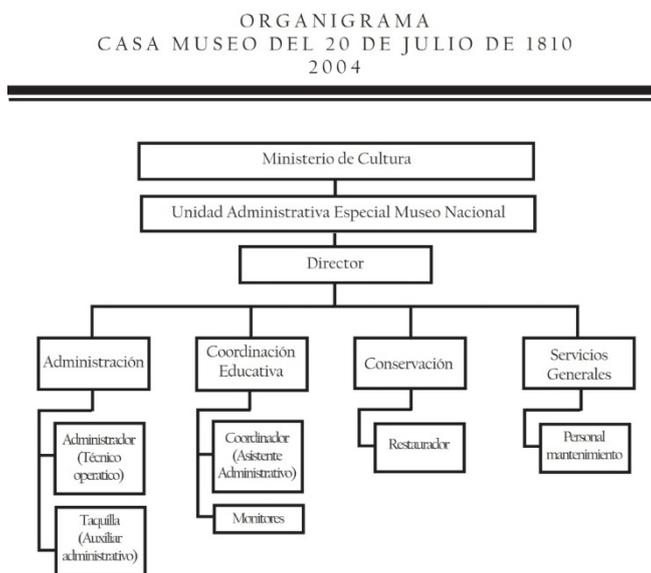


Figura 8. Organigrama Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (2004). Reconstruido a partir de: Informe de gestión Casa Museo Quinta de Bolívar-Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (1998-2004) Daniel Castro Benítez. Archivo MICF.

Posteriormente, en el marco del proceso de implementación del nuevo guion, se concibió un rediseño del organigrama que lograra expresar de forma más explícita la nueva perspectiva puesta en práctica, en la que además de que el visitante se convertía en el centro de todas las actividades llevadas a cabo por la institución, se propendía por un trabajo con una línea de mando más horizontal, en la que si bien la dirección se formulaba como la cabeza del museo, su labor se encaminaba hacia el acompañamiento y evaluación de los procesos de forma más cercana con el resto del equipo de trabajo.

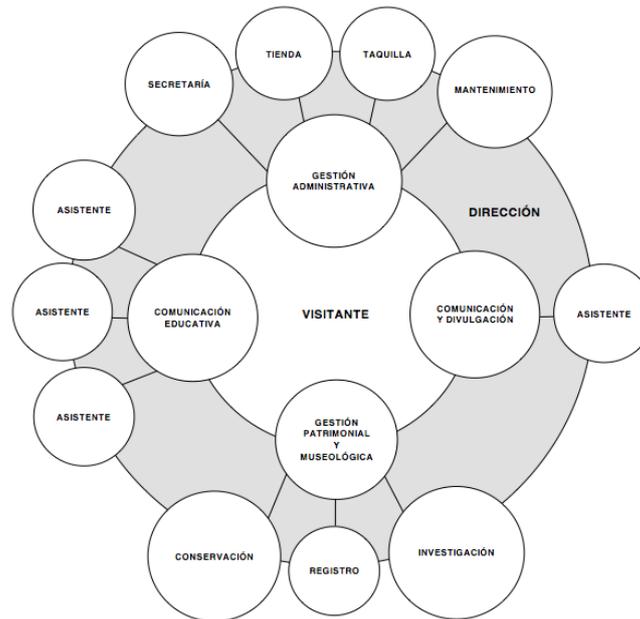


Figura 9. Organigrama Museo de la Independencia-Casa del Florero. Tomado de Manual Institucional Museo de la Independencia-Casa del Forero (2012-2015). Archivo MICF.

Es así como se determina el establecimiento de cuatro áreas, en las que se sintetizaban los campos de acción ejecutados por el museo y se estipulaba para cada una de ellas un conjunto de objetivos esperados, de la siguiente manera:

“Comunicación Educativa: Concebir, desarrollar, promover y evaluar estrategias pedagógicas que incentiven la construcción participativa y experiencias significativas con los diversos públicos.

Comunicación y Divulgación: El área de comunicación y divulgación tiene como objetivo generar y potenciar contenidos y canales comunicativos que difundan el quehacer de los museos y fortalezcan su enfoque participativo.

Gestión Administrativa: Coordinar el manejo de los recursos humanos, técnicos, de infraestructura y financieros que contribuyen al óptimo funcionamiento de los museos enfocados a la satisfacción del visitante.

Gestión Patrimonial y Museológica: El área de gestión patrimonial tiene como objetivo estudiar, proteger y difundir las colecciones que custodia el museo.”<sup>45</sup>

45 MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO. Manual Institucional 2012-2015.

Para 2015, se lleva a cabo una consolidación definitiva de las labores de la Casa Museo Quinta de Bolívar y el Museo de la Independencia-Casa del Florero, expresada a través de la implementación de un manual institucional conjunto, en el que se registran la inclusión del aspecto museográfico dentro del área de gestión patrimonial y museológica y una modificación a la nominación del área de comunicación y divulgación, a la que se le incluye el elemento cultural. De esta manera, el organigrama quedaría conformado de la siguiente manera:

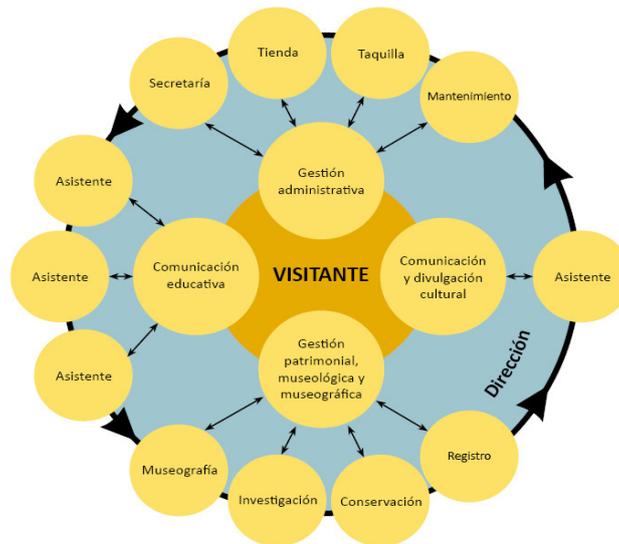


Figura 10. Organigrama Museo de la Independencia-Casa del Florero. Tomado de Manual Institucional Museo de la Independencia-Casa del Florero – Casa Quinta de Bolívar (2015-2019). Archivo MICEF.

## 2.4.2 Perspectiva institucional

En lo referente a este segundo aspecto, se destaca que además del reconocimiento de una misión y una visión institucionales, tras la renovación, se formula toda una declaración de sentido que conjuga compromisos de acción y líneas y planes estratégicos, que hacen las veces de carta de navegación con base en las cuales se rigieron las dinámicas del museo.

Los cambios en este frente se dieron en cinco etapas, observadas a través de las misiones y visiones declaradas en cada una de ellas, de la siguiente manera;

Periodo 2002-2003:

“Misión: La Casa Museo del 20 de Julio de 1810 o Casa del Florero, tiene como misión conservar, incrementar, documentar, exhibir y comunicar testimonios tangibles e intangibles de los hechos y protagonistas que participaron en el proceso de independencia que derivó en los acontecimientos del 20 de julio de 1810 y la conformación de la Primera República, así como la historia del inmueble; a través de un equipo humano idóneo, honesto, comprometido y capacitado para compartir con colombianos y extranjeros la responsabilidad e importancia de preservar este lugar como testigo de la historia de nuestro país desde sus inicios como nación hasta el presente, por medio de una excelente atención e información a los públicos visitantes.

Visión: Somos un espacio cultural con óptima imagen laboral, en el cual prima la ética profesional, buen trabajo en equipo con metas individuales y colectivas trazadas, óptimo comportamiento disciplinario, resultados exitosos en atención a los diversos públicos y que desarrolla la aplicación práctica de las sesiones de capacitación y planeación estratégica concertada por medio de los objetivos del plan de acción 2002-2003.”<sup>46</sup>

Periodo 2004:

“Misión: La Casa Museo del 20 de Julio de 1810 del Ministerio de Cultura tiene como misión conservar, incrementar, documentar, investigar, exhibir y comunicar a públicos cada vez más amplios testimonios tangibles e intangibles de los hechos y protagonistas que participaron en el proceso de independencia que derivaron en los acontecimientos del 20 de julio de 1810 y en la conformación de la Primera República; para propiciar reflexiones en torno a los conceptos de Nación, Libertad, formas de gobierno, y dinámicas sociales, así como de la historia, a través de un equipo humano idóneo para compartir la responsabilidad e importancia de preservar este lugar como testigo de la historia de nuestro país desde sus inicios como Nación hasta el presente.

Visión:

\*El Museo de la Independencia o Casa del florero, es el museo colombiano que activamente produce y recoge reflexiones sobre el proceso de independencia, el concepto de libertad, formas de gobierno y dinámicas sociales.

\*Continúa con el programa para adelantar el proceso de conservación y restauración de sus colecciones.

---

46 CASTRO BENÍTEZ, Daniel. Informe de gestión Casa Museo Quinta de Bolívar-Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (1998-2004). Pág. 10. Archivo MICF.

\*El guion museológico y museográfico responde a la misión institucional y presta adecuados y eficientes servicios educativos, culturales y recreativos al público.

\*Ha iniciado el proceso de recuperación del inmueble y permanentemente realiza exhibiciones, conferencias y otras actividades educativas y culturales y genera espacios y medios para el cumplimiento de su misión.

\*el público visitante y el que se sirve de él ha aumentado en un 16%

\*El museo de la Independencia ha logrado un 50% de autosostenibilidad, la cual implica la garantía del equipo humano idóneo para su adecuado funcionamiento y apoya con su experiencia a otras instituciones museales.<sup>47</sup>

Periodo 2006:

“Misión: La Casa Museo del 20 de Julio de 1810 del Ministerio de Cultura tiene como misión conservar, incrementar, documentar, investigar, exhibir y comunicar cada vez más amplios públicos, testimonios tangibles e intangibles de los hechos y protagonistas que participaron en el proceso de independencia que derivó en los acontecimientos del 20 de julio de 1810 y en la conformación de la Primera República; para propiciar reflexiones en torno a los conceptos de Nación, Libertad, formas de gobierno, y dinámicas sociales, así como de la historia del inmueble y de hechos significativos acaecidos en su entorno, a través de un equipo humano idóneo, comprometido y capacitado para compartir la responsabilidad e importancia de preservar este lugar como testigo de la historia de nuestro país desde sus inicios como Nación hasta el presente.”<sup>48</sup>

En estas tres primeras etapas, previas a la renovación de la propuesta museológica, puede identificarse una evolución paulatina en la que la reflexión como actividad primordial del museo y el público van ganando protagonismo.

Posterior al montaje del nuevo guion, se da el vuelco total, a través del cual se sintetiza la transformación completa de la perspectiva institucional, de la siguiente manera:

Periodo 2012-2015:

“Misión: El Museo de la Independencia – Casa del Florero es un espacio dinámico que construye participativamente con sus usuarios y comunidades una experiencia significativa en torno al concepto de independencia y ciudadanía.

47 *Ibíd.* Pág. 14.

48 MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO. Política educativa de la Casa Museo Quinta de Bolívar y la Casa del Florero-Museo de la Independencia, 2006, pág. 2. Archivo MICEF.

Visión: El Museo de la Independencia – Casa del Florero es un modelo de buenas prácticas museológicas que desarrolla e implementa exitosamente sus proyectos misionales.<sup>149</sup>

Dicha propuesta se complementa con elementos pensados tanto para el funcionamiento interno del museo, como para la proyección externa. En lo referente al primero, se formulan compromisos de acción tendientes a la creación de un ambiente saludable de trabajo y para la segunda, se delinearán como líneas estratégicas de ejecución la investigación y conservación de los patrimonios que conforman el museo, la ampliación y cualificación de públicos, el desarrollo de nuevas propuestas museológicas y la gestión para la sostenibilidad y la calidad.

Finalmente, tras cumplirse cinco años de labores luego de la renovación, esta declaración se sometió a una evaluación, que entregó como resultado la reformulación de esta perspectiva institucional, bajo los mismos parámetros esenciales, pero con miras hacia el establecimiento de una mirada conjunta con la Casa Museo Quinta de Bolívar. De tal modo, que la declaración vigente al respecto expresa:

“Misión: El Museo de la Independencia-Casa del Florero y la Casa Museo Quinta de Bolívar son espacios dinámicos que construyen participativamente experiencias significativas en torno a los conceptos de independencia, ciudadanía, figura y legados de Simón Bolívar respectivamente; para contribuir al bienestar y confianza entre los ciudadanos.

Visión: En el año 2019 el Museo de la Independencia-Casa del Florero y la Casa Museo Quinta de Bolívar son reconocidos por su contribución al bienestar y confianza entre los ciudadanos por medio de sus buenas prácticas museológicas.<sup>150</sup>

#### 2.4.4 Aspecto educativo

Este fue sin duda el elemento sobre el que se volcó gran parte de la atención y el trabajo en esta administración. La adhesión a los planteamientos constructivistas y la puesta en marcha de un modelo participativo, en el que el visitante adquiere un rol protagónico, fueron los ejes sobre los cuales se formularon las prácticas educativas en este periodo.

Como punto de partida, se lleva a cabo el cambio del nombre del área encargada de este aspecto, que pasaría a convertirse en un primer momento en coordinación educativa y más tarde en comunicación educativa, designación que revela una perspectiva definida respecto a esta labor; declarada a través de la política educativa que a modo de guía orientaba los procesos y proyectos emprendidos en esta área.

Dicho proceso de estructuración se dio en dos etapas. La primera, previa a la renovación, hacia 2006, cuando se construye el primer documento que da cuenta de la visión que se asume frente al rol

49 MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO. Manual Institucional 2012-2015.

50 MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO; CASA QUINTA DE BOLÍVAR. Manual Institucional 2015-2019.

educativo y cómo la misma debía ser llevada a la práctica. Ocho fueron los ejes que se establecieron como articuladores de esta política, entre los cuales se recogía la preocupación por el cumplimiento de la misión institucional, la tarea de comunicación permanente con el público, el fortalecimiento del potencial educativo del espacio y las colecciones, el diseño de programas que propiciaran un contacto más vivencial del visitante con ellos, la maximización de audiencias y el conocimiento y manejo de los nuevos paradigmas de educación en museos.<sup>51</sup>

La segunda etapa, posterior a la renovación, dio como resultado la configuración de la Cartilla de buenas prácticas en la atención de públicos y la prestación de servicios educativos<sup>52</sup>, documento en el que se desarrolla de forma más amplia no sólo la perspectiva educativa sino la forma en que se lleva a cabo la gestión en esta área de la institución

Concebida como una herramienta teórica y metodológica, esta cartilla abordó cuatro elementos, principalmente:

- Propósito y sentido del área de comunicación educativa: en este punto se define en primera instancia el rol adjudicado al visitante, quien se configura como el eje en torno al cual se ejecutan todas las acciones del museo, lo cual se ilustra a través del organigrama. Así mismo, se declaran como acciones principales del área la concepción, desarrollo, promoción y evaluación de estrategias pedagógicas encaminadas hacia la construcción participativa de experiencias significativas, no sólo para el público sino con él.
- Ejes conceptuales: a partir del auto entendimiento como un espacio de enseñanza/aprendizaje, se sustenta la labor educativa sobre los ejes de la participación, el diálogo cultural, la creación, la memoria y el constructivismo.
- La figura del comunicador educativo: a diferencia del tradicional rol del guía o monitor, la figura del comunicador educativo se plantea como el profesional que tiene a su cargo la puesta en marcha de las actividades educativas, en las que el diálogo y la interacción a través de la escucha hace posible la adaptación a cualquier tipo de públicos y la puesta en juego por parte del visitante de elementos emotivos, afectivos, sensitivos e intelectuales que enriquecen las actividades realizadas.
- Servicios educativos: este punto recoge una serie de recomendaciones para la planeación, ejecución y evaluación de las actividades educativas.

A partir de la definición de estos lineamientos, se diseñaron actividades que los llevaran a la práctica, las cuales fueron ejecutadas en tres etapas distintas, de la siguiente manera:

---

51 MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO. Política educativa de la Casa Museo Quinta de Bolívar y la Casa del Florero-Museo de la Independencia, 2006. Archivo MICF.

52 MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO. Cartilla de buenas prácticas en la atención de públicos y la prestación de servicios educativos. s.f.

Antes de la renovación: con miras hacia el diseño de un nuevo guión, a través del Espacio Independiente, el ciclo de exposiciones temporales y las actividades diseñadas para complementarlas, se abre un espacio de cuestionamiento, reflexión y apropiación no sólo frente al museo y su labor, sino además respecto a su colección.

Durante la renovación: para el periodo de cierre, en el que se adelantaron las obras de restauración de las instalaciones y el montaje de los nuevos guiones museológico y museográfico, además de participar en la expedición Gritos que cambiaron la historia, proyecto desarrollado por el ministerio de cultura en el marco de la conmemoración del bicentenario de la independencia nacional, se diseñó una propuesta pedagógica itinerante denominada El museo fuera del museo.

Llevada a espacios escolares, con un propósito lúdico, pedagógico y vivencial, esta iniciativa conjugaba un total de cinco actividades, pensadas para distintos públicos y con diferentes enfoques. A continuación, una breve descripción de cada una de ellas<sup>53</sup>:

**Cazadores de historias:** dirigida a niños de preescolar, primero y segundo grado de primaria, esta actividad buscaba dar a conocer de forma lúdica y vivencial los distintos grupos sociales existentes en la época de la independencia y sus formas de vida, por medio de la caracterización de los talleristas mediante de disfraces.

**La casa del Florero:** propuesta encaminada a niños entre 3° de primaria y 8° de bachillerato, consistente en un recorrido virtual por los espacios y las colecciones del museo, cuyo objetivo propuesto era “brindar una aproximación directa y vivencial a nuestra historia, para descubrir y reflexionar sobre los hechos históricos que propiciaron el proceso de independencia y libertad de nuestro país y sus participantes”<sup>54</sup>. Concebido con carácter de taller, la metodología proponía el diligenciamiento de una cartilla, a través de una carrera de observación en la que se buscaban imágenes distribuidas en diferentes lugares del colegio, con las cuales se daba respuesta a los interrogantes planteados en la cartilla.

**Constelación bicentenaria:** remontándose al origen astronómico de la palabra revolución, por medio de una analogía con un sistema planetario, esta actividad tenía por objetivo dar a conocer y establecer relaciones entre personajes, contextos y circunstancias que propiciaron el proceso de independencia.

**Independencia en el acto. Aproximación a un documento histórico:** adaptación de la exposición temporal desarrollada en el museo en el 2005, pensada para estudiantes entre 9° y 11°, que se proponía suscitar reflexión y dialogo acerca del proceso de independencia y su relación con la realidad actual, trabajando con la idea del Acta de independencia como pieza central.

---

53 Reconstruida a partir de MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO. Museo fuera del museo. Museo de la Independencia-Casa del Florero. Periodo de restauración de la casa. Archivo MICEF.

54 *Ibíd.*, pág. 3.

Rompa usted el florero, nosotros se lo reponemos: inspirada también en la exposición temporal trabajada en el museo, esta propuesta se desarrollaba en dos secciones, en las que por una parte se realizaba un contexto de los personajes, lugares y circunstancias que protagonizaron el 20 de julio de 1810 y por el otro, propendía por una apropiación más significativa del público respecto a la emblemática pieza de cerámica.

Posterior a la renovación: con la reapertura del museo se puso en marcha en su totalidad la propuesta pedagógica diseñada, la cual retomó algunas de las propuestas trabajadas durante el periodo previo a la renovación y de cierre y las incorporó como permanentes y creo otras nuevas, para poner de manifiesto el carácter incluyente que se deseaba establecer.

De tal modo que la oferta educativa posterior a la renovación del Museo de la Independencia-Casa del Florero constó de las siguientes propuestas:

**Cazadores de historias:** dirigida a estudiantes de preescolar a 2° grado de primaria, consiste en la representación mediante caracterización de algunos de los personajes pertenecientes a la sociedad colonial. Además de identificar características representativas, el objetivo es promover el establecimiento de diferencias y semejanzas con la realidad que conocen los visitantes.

**La Casa del Florero:** este recorrido propuesto para estudiantes desde 3° de primaria hasta 9° de bachillerato, busca una interacción entre los visitantes, el espacio y las colecciones a través del material didáctico que deben ir diligenciando conforme vaya avanzando la visita.

**¿Independencia absoluta? Una búsqueda que aún no termina:** este recorrido comentado está dirigido a estudiantes de últimos grados de bachillerato y universitarios. En el marco de los hechos del 20 de julio aborda la reflexión de conceptos tales como independencia, libertad y autonomía.

**Evocación y recuerdo:** taller dirigido al público de la tercera edad, que tiene por objetivo propiciar el establecimiento de vínculos entre las historias personales de los visitantes y los hechos más relevantes de la historia reciente del país.

**Todos somos ciudadanos:** en este recorrido comentado, dirigido al público escolar, se realiza un particular énfasis sobre los conceptos de ciudadanía, democracia, derechos, deberes y participación, entendidos como resultado del proceso de independencia.

**Ponle tus sentidos a la historia:** es una actividad pensada para visitantes con necesidades especiales. En ella la idea es posibilitar el descubrimiento de la historia y la cercanía del público hacia la colección por medio de los sentidos.

**La reyerta:** este recorrido tiene como finalidad ofrecer a los visitantes un contraste explícito entre la

narrativa del proceso de independencia ofrecida por la historia oficial tradicional y los puntos de vista, perspectivas y cuestionamiento contemporáneos al respecto.

Como punto final pero no menos relevante del trabajo en el aspecto educativo llevado a cabo en este periodo se encuentra la inclusión del visitante como sujeto activo, no sólo dentro del proceso de aprendizaje llevado a cabo en las actividades educativas que lo involucran de forma directa sino, además, a través de la manifestación de su voz a través de espacios de libre interacción.

Actividades como la consulta pública previa a la renovación y más recientemente las exposiciones prototipo se presentan como algunas de las formas empleadas para propiciar la interacción del público, pero son sin duda alguna las Preguntas candentes, De la parte al todo y Actas de Independencia, actividades originalmente concebidas como espacios de libre participación, mediante los cuales se promovían los procesos de reflexión y apropiación, los mecanismos que se han constituido como evidencia de la apertura hacia la voz del público.

Estas iniciativas que se han constituido más que como espacios, como instrumentos de participación mediante los cuales el público puede hacer efectivo su papel como parte activa de las dinámicas institucionales.

## Conclusiones y comentarios finales

Llevar a cabo una reflexión acerca del rol educativo que cumplen los museos es sin duda alguna una tarea interesante, necesaria y compleja, que está aún pendiente de ser emprendida juiciosamente.

Es claro que existe un déficit no sólo en el contexto colombiano, sino incluso latinoamericano, de trabajos que aborden la temática de la mirada histórica sobre la creación, desarrollo y transformación no solo de las áreas educativas y sus perspectivas y prácticas a través del tiempo, sino además de investigaciones que se ocupen de historizar el origen y evolución orgánico-funcional de los distintos museos existentes en el país, de modo general; inquietudes que de comenzar a resolverse, arrojarían luces sobre una historia más amplia e integral acerca del desarrollo de la museología, la museografía y la educación en museos en nuestro país.

A través de esta investigación se busca hacer un llamado de atención acerca de la importancia de fortalecer esta línea investigativa.

Para el caso del Museo de la Independencia – Casa del Florero, una institución que se ha destacado desde su proceso de transformación en 2010, como un referente en lo que concierne a propuesta

comunicativa y educativa para los públicos, esta exploración permitió rastrear los antecedentes y aportes de cada una de las etapas precedentes y la forma en la que dicha propuesta se fue construyendo a través del tiempo.

Es esta también la oportunidad de conocer y reconocer los aportes de personajes que no siempre son tan visibles, sino que en cambio, se han movido tras bambalinas, pero cuyo aporte ha sido significativo en la trayectoria de esta institución.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

BASTIANI, Rossana. Informe pasantías de guianza - Escuela colombiana de hotelería y turismo - Facultad de Administración Turística, febrero 4 de 1985. Archivo MICEF.

CASTRO BENÍTEZ, Daniel. Informe de gestión Casa Museo Quinta de Bolívar-Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (1998-2004). Archivo MICEF.

COHEN, David; OROZCO, Juliana; VARÓN, Ángela. Estudio Casa Museo del 20 de Julio. Universidad Externado de Colombia. Facultad de restauración de bienes muebles. Conservación preventiva. Noviembre de 1998. Archivo MICEF.

COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 95 (04, diciembre, 1959). Por la cual se ordena la celebración del sesquicentenario de la Independencia Nacional. Boletín de Historia y Antigüedades, Vol. XLVII – Bogotá, D.E., Colombia, Enero-Febrero 1960.

COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Decreto 2159 (29, octubre, 1993). Por el cual se aprueba el acuerdo 0079 de octubre 01 de 1993 y el acuerdo 0089 del 26 de octubre de 1993 de la junta directiva del instituto colombiano de cultura, Colcultura, que adopta los estatutos internos, su estructura interna y las funciones de sus dependencias. Diario oficial. Bogotá, 1993. N° 41096.

COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Decreto 1126 (29, junio, 1999). Por el cual se reestructura el Ministerio de Cultura.. Diario oficial. Bogotá, 1999. no. 43621.

COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Resolución 2043 (11, octubre, 2002). Por el cual se modifica parcialmente la Resolución 0895, por la cual se adopta el Manual Específico de Funciones y requisitos mínimos para los diferentes empleos de la planta de personal del Ministerio de Cultura. Archivo MICEF.

COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Decreto 528 (10, marzo, 2003). Por el cual se suprimen cargos vacantes de la planta de personal del Ministerio de Cultura... Diario oficial. Bogotá, 2003. no. 45127.

EZQUERRO SÁNCHEZ, Luis Jaime. Informe de la gestión de la Casa Museo del 20 de julio de 1810. Marzo 1999-Marzo 2000. Archivo MICF.

GUZMÁN GIRALDO, Nora Lucía. Informe pasantías de guianza - Escuela colombiana de hotelería y turismo - Facultad de Administración Turística, marzo 4 de 1985.

HERNÁNDEZ DE ALBA Guillermo. Reglamento Casa Museo del 20 de julio de 1810, 1961, pág. 2. Archivo MICF.

----- “Una visita guiada por su director-fundador, profesor Guillermo Hernández de Alba”. En: Centro Cívico de Bogotá. 1980.

----- “Crónica de la Fundación de la Casa Museo del 20 de Julio de 1810”. En: Boletín de Historia y Antigüedades, Volumen LXXIII Bogotá: Editorial Kelly, 1986.

----- “Crónica de la Fundación de la Casa Museo del 20 de Julio de 1810”. En: Boletín de Historia y Antigüedades, Volumen LXXIII Bogotá: Editorial Kelly, 1986.

----- Palabras pronunciadas por don Guillermo Hernández de Alba, Director-Fundador de la Casa Museo del 20 de Julio, al recibir la Cruz de Plata de la Orden Civil al Mérito conferida por el Gobierno Nacional a la Casa Museo del 20 de Julio con motivo de conmemorarse los 25 años de su creación. Bogotá, Julio 24 de 1995. En: Boletín de Historia y Antigüedades, Vol LXXIII, núm 752.

MAZZANTI, María Pía. Informe final. Práctica Museo de la Independencia-Casa del Florero. Consulta pública: Un nuevo museo para la independencia. 2007. Archivo MICF.

MOVIFOTO. Guía turística oficial: Casa Museo del 20 de julio de 1810. 1972.

MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO. Manual Institucional 2012-2015.

MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO. Política educativa de la Casa Museo Quinta de Bolívar y la Casa del Florero-Museo de la Independencia, 2006. Archivo MICF.

MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO. Museo fuera del museo. Museo de la Independencia-Casa del Florero. Periodo de restauración de la casa. Archivo MICF.

MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO; CASA QUINTA DE BOLÍVAR. Manual Institucional 2015-2019.

MUSEO DE LA INDEPENDENCIA-CASA DEL FLORERO. Cartilla de buenas prácticas en la atención de públicos y la prestación de servicios educativos. s.f.

OJEDA, Robert. Ficha de capacitación: Visita comentada a la Casa Museo del 20 de julio de 1810 o Casa del Florero. S.f. Archivo MICF.

ORTEGA RICAURTE, Carmen. Informe sobre objetivos y proyección del museo dentro de la cultura colombiana. Presentado a Secretaría general Ministerio de Cultura. 21 de noviembre de 1997. Archivo MICF.

QUINTANA, Ligia Liliana. Informe de diagnóstico. Presentado a dirección de museos, Ministerio de Cultura. 1998. Archivo MICF.

QUINTANA, Ligia Liliana. Manual de inducción para los funcionarios del Museo del 20 de julio de 1810. 1998. Archivo MICF.

RINCÓN, David. Hecho Candente: La Toma del Palacio de Justicia: una aproximación a la representación museográfica del trauma histórico. Tesis de Maestría. ENCRYM-INAH, 2016.

## Entrevistas

Entrevista personal realizada al historiador Robert Ojeda, encargado del área educativa durante la administración de Luis Jaime Ezquerro. Julio 7 de 2016.

## Artículos de prensa

MEJÍA, Dolly. Bogotá, ciudad de museos. La Casa del Florero, monumento nacional. En: El Tiempo. Bogotá. 22 de noviembre de 1960. Sección 2. Página primera.

DÍAZ DÍAZ, Oswaldo. La Academia Colombiana de Historia en 1964. Sus planes para 1965. En: El Tiempo. Bogotá. 30 de diciembre de 1964. Página 26.

MARTÍNEZ, Liliana Angélica Chapetón en el 20 de julio. En: El Tiempo [En línea] (20. Julio, 2000). Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1271591>.

## Fuentes secundarias

FLÓREZ PORRAS, Juan Daniel. Guía metodológica para la investigación de historias institucionales. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011.

HEIN, George E. Learning in the Museum. New York: Routledge, 1998.

HOOPER-GRENHILL, Eilean. (Editora) The educational role of the museum. Londres: Routledge, 1994.

## Tesis

CASTRO BENITEZ, Daniel. El museo del 20 de julio de 1810: Entre la memoria literal y la memoria ejemplar (1960-2000). Tesis de Maestría en Historia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2012.

## Artículos

VARGAS Álvarez, Sebastián. Resemantizar la Independencia y pensar la ciudadanía: El proyecto de renovación del Museo de la Independencia Casa del Florero. En: Anuario de Historia Regional y de las Fronteras, Vol.21 No.2 Julio a Diciembre de 2016.

## Referencias internet

Biografía Carmen Ortega Ricaurte: [<https://bit.ly/2BbTIWF>].

Biografía Guillermo Hernández de Alba. Tomado de: Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Biografías. Disponible en [<https://bit.ly/2rHeGIR>].



# Maré de Histórias:

## A contação de histórias como forma de perpetuação da memória nas favelas da Maré<sup>1</sup>

*Anna Carolina Jardim Motta Barillo Borré*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0003-0500-7992

*Mário de Souza Chagas*

Museu da República / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro<sup>3</sup>

ORCID: 0000-0003-0232-4757

Artículo de reflexión derivado de investigación.

Recibido: 18- 11-2018. Aprobado: 20-03-2019.

---

### Resumo:

Este artigo apresenta a narração de histórias como uma forma de preservar a memória dos grupos sociais. Neste caso, a memória baseia-se num livro produzido através dos residentes do Complexo da Maré; do grupo de teatro Maré de Histórias; e do Museu da Maré, este último servindo como local para recriar e refazer histórias de vida e as suas décadas de história. Será feita referência, especificamente, à história intitulada "casamento na Palafita", encontrada no "Livro de Contos e Lendas da Maré", desenvolvido pelo Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, representado pelo Projecto de Teatro e baseado na história do povo da Maré.

**Palavras-chave:** Memória; CEASM; Museu da Maré; Maré de Histórias; Casamento na Palafita.

---

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Bolsista CAPES. Turismóloga (CEFET Petrópolis, 2014). Estudante de mestrado em Museologia e Patrimônio - PPGPMUS (UNIRIO, 2017 - 2019). Correo: [annajardim.ppgpmus@gmail.com](mailto:annajardim.ppgpmus@gmail.com)

3 Poeta. Museólogo (UNIRIO, 1976); Mestre em Memória Social (UNIRIO, 1997); Doutor em Ciências Sociais (UERJ, 2003). Professor do PPGPMUS (UNIRIO). Um dos responsáveis pela Política Nacional de Museus (2003) e um dos criadores do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Programa Pontos de Memória, do Programa Nacional de Educação Museal (Pnem) e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Diretor do Museu da República. Correo: [pmariosc@gmail.com](mailto:pmariosc@gmail.com)

**Marea de historias:**  
**La narración de historias como una forma de perpetuar la memoria en los barrios bajos de Mare**

**Resumen:**

Este trabajo presenta la narración de historias como forma de preservación de la memoria de los grupos sociales. En este caso, la memoria se basa en un libro producido por intermedio de residentes del Complejo da Maré; del grupo teatral Maré de Historias; y del Museo da Maré, este último sirvió como local para recrear y reescenificar las historias de vida y sus décadas de historia. Se hará referencia, específicamente, a la historia titulada “casamento na Palafita”, encontrada en el “Livro de Contos e Lendas da Maré”, desarrollada por el Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, representada por el Proyecto de teatro y basado en el relato de los mareenses.

**Palabras clave:** Memoria; CEASM; Museo de la Marea; Marea de Historias; Boda en Palafita.

---

**Tide of Stories:**  
**The telling of stories as a way of perpetuating the memory in the Mare slums**

**Abstract:**

This paper presents storytelling as a way of preserving the memory of social groups. In this case, the memory is based on a book produced through residents of the Complexo da Maré; the Maré de Historias theater group; and the Museo da Maré, the latter serving as a venue for recreating and re-staging life stories and their decades of history. Reference will be made, specifically, to the story entitled “casamento na Palafita”, found in the “Livro de Contos e Lendas da Maré”, developed by the Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, represented by the Theatre Project and based on the story of the Maré people.

**Keywords:** Memory; CEASM; Museum of Tide; Tide of Stories; Wedding on Palafita.

---

## Em termos introdutórios...

“A memória é um fenômeno construído”<sup>4</sup> e por isso, político, representante de relações de poder, de forças que agem para enaltecer certos fatos em detrimento de outros. A construção da memória, como afirma Michael Pollak, depende dos interesses de agentes específicos: uma guerra é contada diferentemente do ponto de vista do vencedor e do perdedor; do ponto de vista do soldado e da viúva; do general e do acadêmico. Segundo tal autor, “a memória é seletiva”<sup>5</sup>, “constituente do sentimento de identidade”<sup>6</sup>, sendo memória e identidade “valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e, particularmente, em conflitos que opõem grupos políticos diversos.”<sup>7</sup>.

Neste contexto, pensar a história de um grupo social por meio de seus acontecimentos mais célebres, de datas históricas, como a criação de bairros, uma enchente que chegou aos jornais ou uma visita de um governante, por exemplo, não é o suficiente para compor a identidade coletiva de tais grupos. As lembranças de moradores acerca de acontecimentos, por alguns vistos como banais, que geram sentimentos e emoções específicas podem revelar muito mais de suas identidades coletivas que os dados históricos exemplificados logo acima. Escutar, escrever, publicar, encenar estas histórias, baseadas em vívidas lembranças, é fundamental para manter viva a memória coletiva.

O sociólogo francês Maurice Halbwachs discorre sobre lembranças e identidade ao dizer que “não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo.”<sup>8</sup>.

Assim pensando, pode-se entender que a memória coletiva se compõe de uma colcha de retalhos, costurada com várias lembranças, construídas, modificadas, criadas por aqueles que viveram e ouviram as histórias e que viram os fatos.

Acerca da identidade é relevante, ainda, destacar a posição de Denys Cuche, antropólogo francês voltado para a discussão da cultura no campo das ciências sociais, que diz que “a identidade permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente.”<sup>9</sup>.

4 POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: Estudos Históricos, CPDOC, 1992, pág. 204.

5 *Ibid.*, pág. 4.

6 *Ibid.*, pág. 5.

7 *Ibid.*, pág. 6.

8 HALBWACHS, Maurice. A Memória coletiva. São Paulo: Vértice, 2013, pág. 39.

9 CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, EDUSC, 1999, pág. 177.

Como exemplo de movimentos de construção e ressignificação de identidades, compreende-se o grupo teatral *Maré de Histórias*.

O Grupo está baseado, atualmente, no espaço do Museu da Maré<sup>10</sup>, localizado à rua Guilherme Maxwell, 26, no Morro do Timbau, à altura da passarela 7 da Avenida Brasil, dentro do Complexo da Maré, e trabalha na manutenção das memórias dos *mareenses* - apelido conferido pelos próprios moradores - e na construção de suas supostas identidades. Por sua vez, o Projeto que compõe tal grupo se baseia no material produzido pelo Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM, publicado pela editora Maré de Letras, cuja composição reúne contos e lendas das diversas comunidades do Complexo de Favelas da Maré sob o título *Livro de Contos e Lendas da Maré*.

À guisa de informação, sobre o Museu da Maré, percebe-se nas falas de Mário Chagas e Regina Abreu, o Museu da Maré como “desafiando a lógica da acumulação de bens culturais e da valorização das narrativas monumentais, na medida em que afirma como seu núcleo de interesse principal não a ação preservacionista, mas a vida social dos moradores da Maré e os processos de comunicação para dentro e para fora da favela”<sup>11</sup>.

Para tais autores, acerca das narrativas escolhidas para protagonizar dado museu, pontua-se que:

(...) ele é mesmo um museu que extrapola as fronteiras espaciais e geográficas, temporais e históricas. Trata-se, a rigor, de um museu impregnado de humanidade, de um museu que, sendo da comunidade, rompe com a lógica do gueto, de um museu com excepcional valor simbólico, notável capacidade de comunicação e que, por tudo isso, torna-se a expressão viva de uma utopia museal de cidade que somente será construída se formos capazes de integrar as narrativas que formam seu rico acervo: as narrativas das camadas populares<sup>12</sup>.

---

10 Compreendido como o “primeiro museu sediado numa megafavela, construído pela comunidade local, que trataria de temas locais e universais” (In: CHAGAS, Mário de Souza. ABREU, Regina. Museu da Maré; memórias e narrativas a favor da dignidade social. Revista MUSAS, 2007, pág. 131.).

11 *Ibíd.*, págs. 133-134.

12 *Idem.*

## O CEASM e seu protagonismo nas ações voltadas à preservação da memória e da história das favelas da Maré.

Para entender as motivações para a criação do Livro; do Projeto Maré de Histórias e do próprio Museu da Maré, é relevante conhecer a história do CEASM desde sua criação.

Há, em 1997, a criação da Organização Não-Governamental *Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré* – CEASM. A ONG, já citada nesta pesquisa, “(...) foi fundada em 15 de agosto de 1997, por um grupo de moradores e ex-moradores da Maré, que, tendo chegado à universidade e militado no movimento social, se reuniu para desenvolver um trabalho sistemático de intervenção na realidade local, a partir de projetos relacionados à educação e à cultura.”.<sup>13</sup>

Segundo Cláudia Rose Ribeiro da Silva “O CEASM foi criado com a missão de promover ações qualitativas, integradas e de longo prazo no espaço local, visando melhorar a qualidade de vida dos moradores da Maré e contribuir para a superação das representações estereotipadas da favela que orientam a opinião pública em geral e, em particular, a opinião pública carioca.”.<sup>14</sup>

O CEASM, cuja gestão do Museu da Maré (2006)<sup>15</sup> detém até hoje, iniciou sua atuação com a criação de um pré-vestibular comunitário, em 1998. Diversas são suas frentes de trabalho, com cursos preparatórios, jornal comunitário, grupos de dança e oficinas culturais. Aprofundou-se, em suas ações, com a criação da *Rede Memória da Maré*, “que objetiva preservar a história local e contribuir para a criação de uma identidade coletiva dos moradores” (ibid. p. 151). Desta Rede surge, em 27 de abril de 2002, o Arquivo Orosina Vieira – historicamente conhecida como *primeira moradora da Maré* – com acervo voltado ao abrigo de múltiplas fontes da história local.

Há, em 2003, a inauguração da Casa de Cultura da Maré, no espaço que hoje abriga o Museu. Em junho de 2003 é publicado o “Livro dos Contos e Lendas da Maré”, também sob curadoria do CEASM.

Durante os primeiros anos do século XXI, muitas atividades foram realizadas, dentro e fora da Maré, antes da criação do Museu: pela Rede Memória, exposições se deram em praças, escolas, instituições públicas e privadas, como o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-RJ); o IFCH – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense; o Castelinho do Flamengo – atual Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho; o Centro Cultural do Tribunal de Contas do Estado; e o Museu da República<sup>16</sup>.

13 SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. *Maré: a invenção de um bairro*. CPDOC, 2006, pág. 147.

14 *Ibid.*, pág. 147.

15 A concretização do Museu da Maré com sua sede física se deu com recursos oriundos do Programa Cultura Viva - Pontos de Cultura ([www.culturaviva.gov.br](http://www.culturaviva.gov.br)), de 2005, e com o apoio do Departamento de Museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e é posto no âmbito dos museus comunitários.

16 SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. *Maré: a invenção de um bairro*. CPDOC, 2006, pág. 154.

## O livro e a Maré de Histórias.

O *Livro de Contos e Lendas da Maré* foi produzido em 2003, sob a curadoria dos membros do CEASM, e impresso por meio da editora Maré de Letras. Tal documento é composto por histórias colhidas ao longo dos anos, contadas por moradores: importa mais a memória construída do que a confirmação dos fatos – a veracidade dos contos e das lendas está embasada nas lembranças compartilhadas no passar das gerações.

Dividido por “favelas”, o livro apresenta contos e lendas urbanas, como *O Ensopado de Cobra*, *O Porco com Cara de Gente* e *A Figueira Mal Assombrada*, entre outros causos. Uma das histórias mais conhecidas e representadas é a do Casamento na Palafita, esta tendo sido exposta em matéria de jornal, disposta em vídeo na internet e encenada pelo Maré de Histórias. Dado conto, escrito por Jaqueline Olímpio, compreende das páginas 35 a 38 do Livro e é o primeiro do capítulo acerca dos *contos da Baixa do Sapateiro*.

O conto do casamento na palafita remete a uma época do Complexo em que as palafitas cobriam as favelas. Casas precariamente construídas sobre tábuas e caminhos fincados sobre a lama dos mangues da Baía de Guanabara eram a moradia de diversas famílias, majoritariamente nordestinas, que, nas décadas de 1940 e 1950, acompanhando a crescente de políticas de industrialização e urbanização da região sudeste, principalmente, chegam às capitais, migrantes, à procura de empregos – abundantes, num período de abertura de rodovias, fábricas e construção civil<sup>17</sup>.

O conto é apenas uma das diversas histórias encenadas pelos contadores de histórias do grupo *Maré de Histórias*. Há encenações da peça construída no youtube e no documentário Museu da Maré: Memórias e (re)Existências<sup>18</sup>.

O projeto trabalha o lúdico, aproveitando o que é contado pelos mais velhos nas comunidades. O grupo, formado por voluntários, além de aproveitar os contos do Livro, realiza pesquisa junto aos moradores e organiza rodas nas quais são trocadas experiências e escolhidas as histórias a serem contadas. O espaço do Museu da Maré é apropriado para os ensaios e algumas apresentações. O grupo é itinerante, se apresentando em escolas e eventos da comunidade. Após a contação das histórias, acontecem oficinas de pintura e desenho, nas quais as crianças podem ser instigadas a recontar as histórias ouvidas<sup>19</sup>.

---

17 No Rio de Janeiro, a construção da Avenida Brasil, em 1946, com o objetivo de melhorar a comunicação do centro da cidade com os subúrbios e com as vias intermunicipais e interestaduais é um exemplo deste movimento: muitos trabalhadores, migrantes, vem construir a rodovia e terminam por se mudar para as comunidades em seu entorno: na Maré, muitos construíam seus barracos no Morro do Timbau e na Baixa do Sapateiro, sendo as palafitas modelo de moradia principal da segunda.

18 Ver: [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

19 Ver: [www.museudamare.org.br/maredehistorias](http://www.museudamare.org.br/maredehistorias).

Segundo o Museu da Maré<sup>20</sup>, como exposto em seu site, “a experiência dos contadores de histórias é, sem dúvida, um importante meio de resistência da cultura local, de diálogo entre as diversas gerações, de preservação da memória e de construção da identidade coletiva.”.

### **CASAMENTO NA PALAFITA (do Livro de Contos e Lendas da Maré)**

*Faz mais de vinte anos que meu amigo Juvenal se casou... E não foi um casório normal, não. Na verdade, acho que foi o casamento mais estranho já acontecido na Maré. Nesse tempo, a Baixa do Sapateiro ficava quase toda sobre palafitas. E eu morava lá...*

*A cerimônia começaria às quatro da tarde, mas só comecei a me arrumar depois do almoço. Coloquei um vestido branco que uma tia me trouxe da Paraíba... já estava um pouco amarelado... sorte não estar ruído pelos ratos que invadiam o barraco à noite. Era quando a maré enchia e molhava o chão de madeira com a água podre do mangue. Procurei minhas bijuterias, que há tempos não usava. Encontrei-as num velho pote de biscoitos, escurecidas pela maresia.*

*Na pressa, esqueci de pegar um sapato emprestado com a vizinha e calcei um surrado salto alto. Só terminei de me aprontar no caminho da igreja. A cerimônia foi simples e rápida. Aconteceu na Igreja Nossa Senhora dos Navegantes – que era bem menor do que hoje e ficava na parte de terra firme...*

*Até aí tudo normal. Mas a grande surpresa estava reservada para a festa de casamento... Uma festa em plena palafita na Baixa do*

*Sapateiro, na casa do Juvenal. A distância entre a igreja e o local da festa não era muito grande... uns cinco minutos de caminhada sobre pontes de palafitas. Andava devagar, para não afundar o salto alto na madeira podre das pontes que ligavam um barraco ao outro. O barraco do Juvenal era maior que o meu. Tinha dois cômodos. Me impressionei com a organização: num canto da sala, em cima de uma mesa calçada com tijolo, estava o bolo. No outro canto, estavam os croquetes, refrigerantes e vários tipos de bebidas alcoólicas. E na entrada da casa, perto da porta, lá estava uma velha vitrola. Mas e os convidados? Quando já eram umas sete e meia, foram chegando aos poucos. Alguns vinham diretamente da igreja, outros de casa. Foram se espalhando pela casa e na ponte que ficava na frente dela. Bateu oito da noite e já estava tudo lotado! Era gente que não acabava mais. Só de parentes, devia ter uns 20 ou mais... gente que veio do norte, da Baixada e de vários outros lugares distantes... sem falar nos convidados e penetras - que não eram poucos!*

*A festa estava bem animada. O som da velha vitrola rolava solto – mesmo com a agulhinha pulando do meio de uma música para outra... os convidados comiam e bebiam... tinha um*

<sup>20</sup> Idem.

*tio do Juvenal que, de tão bêbado, já nem sabia quem estava se casando.*

*Tudo estava indo muito bem. Os noivos felizes, os amigos e parentes se divertindo... Até que apareceu um primo do Juvenal com um disco debaixo do braço dizendo que ia abalar. Quando o rapaz colocou o disco na velha vitrola, pensei que diabo ia sair dali. De repente, a surpresa: começou a tocar a música da Gretchen. Pra que? Foi uma danação. O povo começou a pular, as moças a rebolar, os rapazes a sapatear... todo mundo movido pelo efeito da bebida.*

*É medida que o "piri-piri-pipi" da Gretchen tocava, mais o povo dançava. Os noivos, dentro do barraco, só riam. E a música continuava: "piri-piri-pipi"... e o mundaréu de gente dançando sobre o frágil chão de madeira da palafita... "piri-piri-pipi"... se espalhando por todo o barraco... "piri-piri-pipi"... senti a ponte balançar... "piri-piri-piri-pipiripi-pam-pum-ai"... de repente ouvi um "creck".*

*Parecia uma caixa de ovos quebrando. Foi a coisa mais bizarra da minha vida... com a puladeira do pessoal, a ponte na frente do barraco desabou.*

*Quando dei por mim, estava com a cara na lama fedorenta... do meu lado, umas vinte pessoas com os cabelos grudados com o lodo sujo... Quem estava de branco ficou preto, quem já era preto ficou mais preto ainda... parecia até pegadinha do Faustão!... engraçado foi o tio do Juvenal que ficou atolado*

*na lama cantando: "piri-piri-pipi".*

*Ao sair da lama, encontrei o Juvenal desolado no canto do barraco. Dei um tapinha nas costas dele e falei: - Fica assim não! Seu casamento vai ficar marcado na história da Maré.*

*E não me enganei. Até hoje tem morador antigo que lembra do inusitado casamento na palafita.*

Ainda segundo o Museu “trata-se de uma iniciativa marcada pela simplicidade, que não requer técnicas ou recursos rebuscados, valorizando-se pelo diálogo direto, a imaginação e a criatividade. (...) a Contação de História recupera a tradição oral, que renasce em novas histórias e resiste em velhos contos passados de geração em geração.”<sup>21</sup>.

## Sobre os exercícios da memória, do poder e da identidade

Sobre os “velhos contos do passado”, supracitados, e seu resgate, mesclado com percepções pessoais dos moradores antigos, é possível relacionar a construção das histórias pelos autores (diretos e indiretos) do livro ao conceito de *lugar de memória*, proposto por Pierre Nora, no que este discorre sobre tais “lugares” como “nascerdo e vivendo do sentimento de que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as honras fúnebres, estabelecer contratos, porque estas operações não são naturais.”<sup>22</sup>. Tem-se, assim, o ato de criar e recriar memórias como um ato político, de afirmação de poder.

Neste sentido, para Mário Chagas, “os museus são a um só tempo: herdeiros de memória e de poder”<sup>23</sup>. O Museu, a Casa de Palafita, instalação expositiva do Museu da Maré, são ferramentas para a manutenção desta memória, para o exercício de tal poder da memória.

Sobre atos e memórias, Nora diz, ainda, que “se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrifica-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos (...)”<sup>24</sup>.

Assim sendo, a defesa da memória coletiva, a defesa dos contos e causos e lendas e das percepções dos mareenses, dos anciãos, dos atores, das crianças que aprendem e reproduzem, de sua forma, as histórias contadas são manifestações de resistência, manifestações das identidades da Maré, manifestações do poder do morador, da história periférica.

Há, para Freire-Medeiros<sup>25</sup>, o desejo da Favela ser parte relevante da cidade, fugindo a noção de local violento, apenas, e do simplismo da ideia de patrimônio cultural material, prezando seu território

21 Idem.

22 NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. São Paulo, 1993, pág. 9.

23 CHAGAS, Mário de Souza. Memória e poder: contribuição para a teoria e prática nos ecomuseus. In: II ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS: COMUNIDADE, PATRIMÔNIO E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL Rio de Janeiro, 2000, pág. 13.

24 NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. São Paulo, 1993, pág. 9.

25 FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Favela como Patrimônio da Cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 2006.

e também seu simbolismo. Simbolismo presente nos causos, por exemplo.

Sobre a identidade social, ainda segundo Cuche, é possível entendê-la “pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social: vinculação a uma classe sexual, a uma classe de idade, a uma classe social, a uma nação, etc.”<sup>26</sup>. Esta não se aplica somente para indivíduos como também para grupos, correspondendo a sua definição social, ora sendo inclusão e ora sendo exclusão. Desta forma, a identidade cultural pode ser vista como “uma modalidade da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural.”<sup>27</sup>.

Assim, o mareense, por meio das histórias, se vê pertencendo a um grupo; cada favela no Complexo tem sua identificação, tal como todos os moradores do Complexo podem se ver pertencendo a um grupo, teoricamente: o de moradores da Maré.

### Em conclusão...

O grupo teatral Maré de Histórias se utiliza da contação de histórias, teatralização de causos e lendas e oficinas com o público para trabalhar a rememoração de contos das próprias favelas do Complexo da Maré. Tal ação pode ser vista, além de atividade lúdica, como resistência dos moradores das comunidades para manter vivas suas tradições e culturas específicas. A identificação social, como disposto no texto, pode ser observada por meio destas ações. O teatro, o Museu da Maré, a instalação de palafita, são lugares de memória, são pontos de acesso e suporte para tais histórias, que vivem e se metamorfizam na cabeça de cada ouvinte.

Promover atividades lúdicas e de sensibilização de populações – no caso apresentado por este artigo, dos mareenses e daqueles, que mesmo de fora do complexo são afetados pelas histórias contadas – é necessário para lutar por poder, poder de escolha, de voto, de liberdade. Nesta medida, é importante ressaltar o trabalho do CEASM – Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, por incentivar a luta por direitos e pela liberdade das populações que nestes territórios vivem, assim como do Museu da Maré, que funciona como vetor de tais atividades.

---

26 CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, EDUSC, 1999, pág. 177.

27 *Idem*.

## Referencias teóricas

ARAÚJO, Helena Maria Marques. Museu da Maré: entre educação, memória e identidades. (Tese). Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2012.

CHAGAS, Mário de Souza. Memória e poder: contribuição para a teoria e prática nos ecomuseus. In: II ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS: COMUNIDADE, PATRIMÔNIO E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: [www.ecomuseusantacruz.com.br/uploads/](http://www.ecomuseusantacruz.com.br/uploads/).

\_\_\_\_\_ Há uma gota de sangue em cada museu: A ótica museológica de Mário de Andrade. Editora Argos, 2006. 139 págs.

CHAGAS, Mário de Souza. ABREU, Regina. Museu da Maré; memórias e narrativas a favor da dignidade social. Revista MUSAS, 2007, págs. 130-152.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, EDUSC, 1999. 256 págs.

DAVIS, Mike. Planeta Favela. Ed. Boitempo. 2006. 272 págs.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Favela como Patrimônio da Cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, p.49-66, Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2266/1405>.

HALBWACHS, Maurice. A Memória coletiva. São Paulo: Vértice. 2013.

OLÍMPIO, Jaqueline. Casamento na Palafita – Contos da Baixa do Sapateiro. In: Livro de Contos e Lendas da Maré. CEASM – Núcleo de produção editorial Maré de Letras, 2003, págs. 35-38.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, 1993, págs. 7-28.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. In: Estudos Históricos, v. 2, n. 3, CPDOC, 1989, págs. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br>.

\_\_\_\_\_ Memória e identidade social. In: Estudos Históricos, v. 5, n. 10, CPDOC, 1992, págs. 200-

212. Disponível em: <http://reviravoltadesign.com>.

RICOEUR, P. A memória exercitada. In: Memória, História e Esquecimento. Editora da UNICAMP, 2007, págs. 71-105.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. Maré: a invenção de um bairro. (Dissertação). CPDOC - Fundação Getúlio Vargas. 2006.

SOARES, Bruno César Brulon. Da fumaça do passado ao perfume do museu: a musealização dos patrimônios íntimos. In: Máscaras guardadas: musealização e descolonização. (Tese de doutorado). Universidade Federal Fluminense.

Projeto Maré de Histórias. Disponível em: [www.museudamare.org.br/maredehistorias](http://www.museudamare.org.br/maredehistorias).

História da Maré. Disponível em: <http://redesdamare.org.br/blog/uncategorized/a-historia-da-mare/>.

Museu da Maré: Memória e (Re)Existências. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4qy--b7E5KE&t=1898s>.

# História, patrimônio cultural e educação patrimonial: uma reflexão sobre o lugar do patrimônio no âmbito da história

*André Fabrício Silva.\**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO  
ORCID: 0000-0003-4999-1987

*Ana Ferreira de Assis\*\**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO  
ORCID: 0000-0002-3506-8975

Artículo de reflexión derivado de investigación.

Recibido: 18-11-2018. Aprobado: 20-03-2019.

---

## Resumo

Embora diversas disciplinas se debrucem sobre o tema patrimônio cultural, é a História que se encontra instaurada como corpo profissional para alcançar as atividades de educação patrimonial nas escolas, naturalizando a relação História e patrimônio. Sendo assim, este artigo pretende investigar em quais discursos as ementas das disciplinas que tratam do tema patrimônio cultural dos cursos de História das universidades federais do Brasil estão pautadas para preparar o profissional da área em suas futuras ações que envolvam o patrimônio cultural. Com isso, e entendendo a institucionalização do patrimônio no Brasil, questionaremos a ausência do tema nos cursos de História e a maneira colonial e paternalista que ele assume quando a prioridade a esse lugar de ensino recai somente sobre o historiador.

**Palavras-chave:** Patrimônio Cultural – Educação patrimonial – História – Interdisciplinaridade – Ensino de História.

---

\* Licenciado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestrando do Programada de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Correo: andrefabricio.ufop@gmail.com

\*\* Bacharela em arqueologia e preservação patrimonial pela Universidade Federal do Vale do São Francisco (Univasf) - Correo:

## **Historia, patrimonio cultural y educación sobre el patrimonio: una reflexión sobre el lugar del patrimonio en la historia**

### **Resumen**

Pese a que diversas disciplinas se dedican al tema, es la Historia la que dispone del cuerpo profesional conformado para tratar las actividades de educación patrimonial en las escuelas, naturalizando la relación Historia y patrimonio. Por eso, este artículo intenta investigar cuáles son los discursos en los que se basan los programas de las disciplinas que tratan del tema del patrimonio cultural en los cursos de Historia de las universidades federales brasileñas y cómo esos profesionales son preparados para actuar con el patrimonio cultural. A partir de ahí, y comprendiendo la institucionalización del patrimonio en Brasil, intentaremos cuestionar la ausencia del tema en los cursos de Historia y la manera colonial y paternalista que este puede asumir cuando el principal lugar de enseñanza recae únicamente sobre el historiador.

**Palabras clave:** Patrimonio Cultural - Educación patrimonial - Historia - Interdisciplinariedad - Enseñanza de la Historia.

---

## **History, cultural heritage and heritage education: a reflection on the place of heritage in history**

### **Abstract**

Despite the fact that several disciplines are dedicated to the subject, it is history that has the professional body formed to deal with heritage education activities in schools, naturalizing the relationship between history and heritage. For this reason, this article attempts to investigate what are the discourses on which the programs of the disciplines that deal with the theme of cultural heritage in the history courses of the Brazilian federal universities are based and how these professionals are prepared to act with cultural heritage. From there, and understanding the institutionalization of heritage in Brazil, we will try to question the absence of the subject in History courses and the colonial and paternalistic way that it can be assumed when the main place of teaching falls only on the historian.

**Key words:** Cultural heritage - Heritage education - History - Interdisciplinary - History teaching.

---

## I. Introdução

Quando se pensa nas práticas educacionais patrimoniais no Brasil, principalmente no que tange as atividades voltadas para a educação patrimonial, é quase unânime a participação de professores de história nesse processo. Apesar de haver um grande número de áreas que se debruçam sobre os estudos sobre o patrimônio, essas ações quando pensadas como projetos educacionais por parte do estado, que visam desenvolver atividades que envolvam o tema patrimônio cultural, são estruturalmente desenvolvidas no âmbito da História.

Ao observarmos a disciplina História dentro dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN, que tem como função orientar e garantir a coerência dos investimentos no sistema educacional, podemos identificar orientações que deixam explícitas as responsabilidades dos professores, uma vez que parte do princípio de que o professor é o facilitador no processo de busca de conhecimento, organizando e coordenando as situações de aprendizagem. Desta forma, as diretrizes curriculares, desde o ensino básico ao médio, tratam o ensino de História como espaço para se “conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro”<sup>1</sup>, suscitando debates sobre “como acontece a preservação do patrimônio histórico cultural da localidade onde vivem, relacionando-o com as memórias e as identidades locais, regionais, nacionais e/ou mundiais”<sup>2</sup> em que “a constituição do patrimônio cultural diverso e múltiplo e sua importância para a formação de uma memória social e nacional (...) são abordagens necessárias aos educandos.”<sup>3</sup>.

Esse artigo reflete e discute sobre o preparo teórico-metodológico que o Historiador adquire na sua formação profissional dentro das instituições oficiais de ensino no que tange ao tema Patrimônio Cultural. Entendemos que, para alcançar esse objetivo do PCN exposto acima, é necessária uma abordagem que expanda o conceito de patrimônio para algo dinâmico e que respeite sua complexidade de acordo com seus contextos específicos de significação.

Tendo como base os apontamentos nas diretrizes curriculares sobre o tema patrimônio cultural dentro da disciplina história, parece ficar subtendido que o Educador Historiador, na sua formação, tem um amplo acesso aos debates teóricos sobre a questão e todo o espectro que envolve esse

- 
- 1 Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: história, geografia / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997. 166 págs. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro051.pdf> Acessado no dia 06/06/2018
  - 2 Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: história / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília : MEC / SEF, 1998. 108 págs. – Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/pcn\\_5a8\\_historia.pdf](http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/pcn_5a8_historia.pdf) - Acessado no dia 06/06/2018
  - 3 Ciências humanas e suas tecnologias / Secretaria de Educação Básica. – Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006. 133 págs. (Orientações curriculares para o ensino médio; volume 3). Disponível em : [http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book\\_volume\\_03\\_internet.pdf](http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_03_internet.pdf) - Acessado no dia 06/06/2018

campo, naturalizando, nesse sentido, a relação Ensino de História e Patrimônio, como se fossem algo complementares. Embora nos contextos sociais e culturais modernos, a categoria patrimônio tenda a ser delineada de modo nítido, Reginaldo Gonçalves adverte que essa categoria, mesmo sendo usada em contextos diversos, deve ser tratada com certa precaução.<sup>4</sup>

Isso sugere uma reflexão acerca do campo do patrimônio no Brasil e qual o lugar do historiador nesse processo. E é reportando a essa experiência do patrimônio que iremos perceber dentro dos estudos que envolvem a educação patrimonial na prática escolar que, o Educador de História, ao fazer uso do patrimônio é quase sempre ligado a uma experiência civilizacional, compreendendo o patrimônio dentro de uma visão simbólica meramente elucidativa. Ou, “conhecer para preservar”, colocando o patrimônio, principalmente o material, pensado como objeto histórico que traz uma memória do passado, remetendo a uma certa identidade que deve ser preservada no presente e prolongada ao futuro. Esta lógica, acaba por reproduzir um *status quo*, legitimando uma visão de patrimônio e a camada social que ele representa<sup>5</sup>. Parte desse pensamento pode ser entendido a partir do processo de formação desses profissionais.

## 2. Patrimônio Cultural Nacional Instituído e outras abordagens sobre o patrimônio.

No Brasil, o processo de construção do patrimônio nacional institucionalizado se deu na medida em que o Estado tomou a questão para si, assumindo em nome do interesse público, a identificação e a proteção dos bens culturais que simbolizassem a nação. A partir do momento que cerne a ele o dever de preservar os elementos indicadores da identidade nacional, o próprio significado do termo Patrimônio Cultural fica estritamente vinculado aos seus interesses e assim, justificadamente, identidades são enaltecidas ou negligenciadas. Dentro deste processo, como corpo profissional de pesquisa e produção científica, os historiadores ocuparam um lugar de protagonismo devido à forma como o meio público foi configurado para agir em relação ao patrimônio nacional. Esta forma de administrar e instituir o patrimônio cultural brasileiro se torna presente mais precisamente após a independência.

O acontecimento de independência propiciou aos atores políticos do período uma experiência singular, marcada pela emergência de uma nova forma de experimentar o tempo, uma consciência que agora se configuraria como brasileira e que deveria ser captada a partir de elementos que cortassem o “cordão umbilical” do Brasil com Portugal. Nesse processo, a primeira tentativa por parte do estado em pensar a ideia de Brasil como síntese das partes surge com a fundação do Instituto Histórico e

4 GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, 2007.

5 DEMARCHI, João Lorandi. *Perspectivas para atuação em Educação Patrimonial*. Em: *Revista CPC*, São Paulo, n.22, págs. 267-291, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/119941>.

Geográfico Brasileiro (IHGB). Porém, o que se configura é mais uma concepção de continuidade do que de ruptura.

A finalidade do instituto era o recolhimento, a classificação e a guarda de documentos relativos à história e a geografia brasileira que compusesse a história nacional. Uma história capaz de unificar a nação pela construção de um passado composto por mitos de origem, personagens marcantes e eventos memoráveis. Tal finalidade coadunava com o projeto de construção de um Brasil que desde o império foi norteador por uma perspectiva ocidentalizada, com importante participação de intelectuais, sugerindo e influenciando a elaboração de políticas<sup>6</sup>. Alguns elementos desse projeto podem ser observados na carta enviada a Dom Pedro II por um dos mais importantes historiadores do IHGB:

“Em geral busquei inspirações de patriotismo sem ser no ódio a portugueses, ou à estrangeira Europa, que nos beneficia com ilustração; tratei de pôr um dique a tanta declamação e servilismo à democracia; e procurei ir disciplinando produtivamente certas ideias soltas de nacionalidade”<sup>7</sup>

Ao explicitar o que seria, na sua concepção, os elementos definidores da identidade nacional, Varnhagen apresenta o pensamento do IHGB que, nos apoiando nas definições de Fernand Braudel sobre a permanência, a continuidade do pensamento histórico dentro de uma perspectiva temporal de longa duração<sup>8</sup>, irá estruturar o pensamento do historiador na abordagem sobre o patrimônio ao longo do século XX e XXI.

Se, no final do XIX, surge a preocupação em definir a história da nação, além de buscar inseri-la no processo civilizatório do ocidente, quando os letrados passam a escrever sobre coisas locais, é no período do Estado Novo que essas características passam a ser evidenciadas de forma ativa. Já neste

6 Isso inclui políticas indigenistas, patrimoniais, e como tal, ocidental, e excluía do processo da nação as pequenas camadas que não faziam parte da elite. MOTA, Lucio Tadeu. A revista do instituto histórico geográfico Brasileiro (ihgb) e as populações indígenas no Brasil do II reinado (1839-1889). Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá Maringá, Brasil, vol. 10, núm. 1, 2006. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/41383>.

7 (VARNHAGEN apud GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma história nacional. Rio de Janeiro: 5 – 24. 1988, pág. 7. Disponível em: [bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1935](http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1935).

8 Tomamos o pensamento de Fernand Braudel como referência para compreender que o conceito de patrimônio no âmbito da história não sofreu processo de mudanças significativas no decorrer do tempo. Ao propor uma crítica entre história e ciências sociais no que tange a perspectiva temporal, afirmando que a história é uma dialética da duração, conseguimos compreender a permanência do pensamento sobre o patrimônio no campo da história enquanto que nas áreas das ciências sociais o termo patrimônio foi constantemente problematizado. BRAUDEL, Fernand. História e Ciências sociais. A longa duração. N.º 62 — REVISTA DE HISTÓRIA — Vol. XXX Ano XVI. Abril-Junho, 1965. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/123422>.

momento, a participação dos intelectuais modernistas é de fundamental importância na concretização dessas narrativas, quando monumentos ressurgem como objetos centrais na constituição da narrativa sobre patrimônio.

As práticas de preservação e difusão da memória institucional se dão mediante ações nas quais a memória individual, entendida como capacidade cognitiva de evocar elementos materiais ou simbólicos ausentes, são preenchidas pela memória coletiva. A memória coletiva é representada sobre forma do passado, sendo assim, atua como narrativa legítima do passado de um grupo social, como elemento de uma identidade social<sup>9</sup>. Nesse sentido, as narrativas sobre o patrimônio nacional estabelecidas no Estado Novo atuaram no intuito de forjar uma ideia de “memória coletiva nacional”. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)<sup>10</sup> por meio do Decreto-Lei N° 25, de 30 de novembro de 1937 é significativo nesse processo.

O IPHAN torna-se um espaço acadêmico em que o lugar de fala é agora institucionalizado, realizando debates que sugerem uma formação discursiva específica, cuja discussão central é dada pelo permanente debate em torno da ideia de patrimônio. A tematização do significado das categorias históricas, do passado, da estética nacional é pensada dentro desse eixo articulador em volta da ideia de patrimônio, pensado num primeiro momento como edificado, tendo no tombamento a sua primeira forma de preservação.

Embora o projeto do patrimônio nacional estabelecido no IPHAN tinha clara influência da arquitetura, objetos que representariam o passado nacional preterido pelo Estado Novo, o que justifica o grande número de arquitetos envolvidos no processo de preservação, a narrativa que se estabeleceu sobre esses objetos foi elaborada em sua maioria por historiadores. A linha editorial do SPHAN é um grande quadro representativo dessa escrita, sendo composta por dois tipos de publicações: A Revista do SPHAN e Publicações do SPHAN<sup>11</sup>. Esta apresentava trabalhos monográficos. A Revista do SPHAN continha artigos, resenhas, resumos bibliográficos e reproduções ou transcrições de documentos, além de reproduções fotográficas. Marcia Chuva aponta que historiadores da arte foram os mais numerosos

9 HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

10 Para o nosso estudo utilizaremos a denominação IPHAN. A denominação da instituição foi modificada diversas vezes: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN (1936- 1946); Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/DPHAN (1946-1970); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN (1970-1979); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN (1979-1990); Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural/ IBPC (1990- 1994); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ IPHAN (desde 1994).

11 Segundo Raul Lanari “A linha editorial do SPHAN fez parte da primeira iniciativa brasileira de reunião de uma vasta gama de intelectuais e profissionais em torno da temática conservacionista, veiculando pesquisas que versavam sobre diferentes visões sobre o patrimônio nacional. Começaram a ser veiculados em 1937, ano da criação do SPHAN. LANARI, Raul Amaro de Oliveira. *O Patrimônio por Escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo (1937-45)*. Dissertação de Mestrado. 2010, pág. 11.

a contribuir com artigos para a linha editorial do IPHAN. Responsáveis pela produção de um discurso sobre as origens, esses autores, legitimados pelas fontes inéditas<sup>12</sup>, representaram um valor de extrema importância na configuração da nova área de intervenção do IPHAN. A característica da produção discursiva dos historiadores contribuiu para a construção e legitimação do discurso a respeito do passado que se desejava construir e proteger.

“A maioria desses estudos era de caráter historiográfico, e, embora partindo do vestígio material, tinha a preocupação de alcançar a “verdade histórica”, revelada a partir da necessidade, repetidamente lembrada, de se recorrer a fontes inéditas, autenticando a originalidade dos trabalhos que sempre deveriam conter uma bibliografia.”<sup>13</sup>

A ideia de patrimônio forjada pelo IPHAN foi marcada por uma concepção de identidade nacional ancorada no período colonial, cuja arquitetura barroca erigida pelo colonizador português unificava o território, conferindo a identidade nacional desejada. O discurso simbólico, no contexto do pensamento nacionalista, do “resgate” da identidade nacional, carregou em si as definições de patrimônio. As noções de patrimônio elaboradas dentro do IPHAN são as que irão compor a rede discursiva em torno do tema, o bem cultural transformado em monumento mediador entre o passado e o presente, estabelecendo essa ideia de que os objetos carregam elementos significativos da identidade nacional. Nesta ótica, conhecendo e preservando, estaríamos preservando a identidade nacional.

Essa concepção de patrimônio iria guiar as políticas do IPHAN até o final da década de 1970, quando, a partir daí as ações do órgão são descentralizadas e o discurso fundado sobre o conceito de referências culturais que entendem o patrimônio como resultado de processos dinâmicos da cultura ganham destaque. Iremos perceber mais adiante que, mesmo diante dos processos de reconfiguração do pensamento sobre o patrimônio, no âmbito da história, ainda permaneceu elementos do pensamento patrimonial elaborado pelas instituições que se desenvolveram os primeiros pensamentos sobre o tema no final do XIX e início do século XX.

Neste cenário, em que o patrimônio como conjunto de bens materiais, como herança, como acervo cultural, predomina no pensamento brasileiro, outros campos avançam no debate sobre o patrimônio. Revela que o conjunto de sentidos sobre o patrimônio não se detêm a uma homogeneidade estável, eles se renovam na medida em que as configurações econômicas e sociais colocam em debate a

---

12 Nesse período era grande a preocupação da instituição na busca de fontes primária para elaboração de seus estudos. Colaborou para uma campanha de pesquisa e levantamento documental que foram sendo acumulados nos arquivos do órgão e conseqüentemente divulgados na revista.

13 CHUVA, Márcia Regina Romero. Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, pág. 250.

própria ideia de identidade cultural. As tradicionais identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estão em processo de declínio, fazendo surgir novas identidades e consequentemente a necessidade de se repensar a ideia de patrimônio.<sup>14</sup>

O campo da Museologia tem um importante destaque nesse processo. Procurou repensar a própria ideia de Museu na medida em que as demandas sociais exigiam urgência na concepção que a área tinha sobre o patrimônio. Nesse quadro, destaca-se a Mesa Redonda de Santiago, no Chile, em 1972, evento organizado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), cujo propósito era discutir a situação dos museus na América Latina na qual se deu a “naturalização de conceitos como “integral” e “ação comunitária”<sup>15</sup>. Esse esforço de adequação foi sintetizado pelo Diretor Geral da Unesco, Frederic Mayor, na abertura da XV Conferência Geral do ICOM no ano de 1989:

(...) o fenômeno mais geral do desenvolvimento da consciência cultural - quer se trate da emancipação do interesse do grande público pela cultura como resultado do alargamento dos tempos de lazer, quer se trate da crescente tomada de consciência cultural como reação às ameaças inerentes à aceleração das transformações sociais tem no plano das instituições, encontrado um acolhimento largamente favorável nos museus (...) Esta evolução é, evidentemente, tanto qualitativa como quantitativa. A instituição distante, aristocrática, olimpiana, obcecada em apropriar-se dos objetos para fins taxonômicos, tem cada vez mais - e alguns disso se inquietam - dado lugar a uma entidade aberta sobre o meio, consciente da sua relação orgânica com o seu próprio contexto social. A revolução museológica do nosso tempo - que se manifesta pela aparição de museus comunitários, museus ‘sans murs’, ecomuseus, museus itinerantes ou museus que exploram as possibilidades aparentemente infinitas da comunicação moderna - tem as suas raízes nesta nova tomada de consciência orgânica e filosófica”<sup>16</sup>.

O debate estabelecido em Santiago desembocou no aparecimento de uma nova corrente museológica que, sob o nome de Nova Museologia<sup>17</sup>, propunha uma renovação dos princípios e metodologias desta disciplina das ciências sociais. Novas formas de se pensar museologia (eco museus, museus escolares, comunitários, de vizinhança, de cidade, etc.) começavam a espalhar-se pela Europa e pela América,

14 HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

15 SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v.7, n. 1, págs. 15-30, jan.-abr.2012, pág. 19. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a03v7n1.pdf>.

16 Apud MOUTINHO, Mario. Sobre o conceito da Museologia Social. Cadernos de Museologia, Ns 1, 1993, pág. 7. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>.

17 Os princípios que passaram a orientar as ações da nova museologia foram apresentados no Ateliê Internacional Ecomuseus-Nova Museologia, realizado em Quebec em outubro de 1984. Ficou definido como “Declaração de Quebec”.

reconfigurando o pensamento museológico em torno do patrimônio<sup>18</sup>. Paralela a essas mudanças, uma corrente de pensamento museológico ganha destaque no contexto da Europa, precisamente na região leste. Pensadores como [Zbynek Zbyslav Stránský](#), Vinos Sofka, Anna Gregorová, Wojciech Gluzinski ao procurarem propor uma teoria no intuito de entender a Museologia enquanto uma disciplina científica, formularam conceitos que estabeleceram um novo parâmetro de relação entre Museu e Patrimônio<sup>19</sup>.

Nos estudos sobre a Teoria do Patrimônio, Teresa Scheiner oferece importante contribuição, pensando a relação entre sociedade e patrimônio como um grande mosaico, em que as imagens se rearticulam de forma contínua, redefinidas no constante movimento entre as fronteiras e zonas de proximidade<sup>20</sup>. Destaca-se também o trabalho desenvolvido pelo poeta e museólogo Mário Chagas. O autor procura desde os anos 1980 propor reflexões acerca das relações de poder dentro dos Museus, pensando a prática museológica para além dos espaços oficiais, contribuindo, nesse sentido, para o avanço da museologia social no Brasil. Ele procura problematizar a ideia estabelecida entre Patrimônio e Museu, inserindo espaços até então excluídos pelo pensamento oficial sobre o tema<sup>21</sup>. No esforço de fomentar a voz aqueles que geralmente são silenciados, contribuiu para a criação de diversos museus comunitários<sup>22</sup>, destacando o processo de descolonização que se faz necessário nos espaços museológicos.

Outros campos das ciências sociais se debruçaram sobre o tema patrimônio no Brasil a partir dos anos 1980, alavancado pelo processo de redemocratização, dando novas perspectivas à preservação do patrimônio cultural. Esse ambiente trouxe em destaque os segmentos de minorias e grupos étnicos que lutavam por reconhecimento, levando à proteção de novos objetos<sup>23</sup>. Nos anos 1990 também foi significativo os estudos sobre o patrimônio, momento em que o IPHAN, como guardião legal do patrimônio histórico e artístico cultural desde 1937, é analisado por seu papel na construção do patrimônio nacional<sup>24</sup>. Para Marcia Chuva, esse novo enfoque conceitual proporcionou mudanças que

18 CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. *Museologia social: reflexões e práticas (f guisa de apresentação)*. Cadernos do CEOM - Ano 27, n. 41 - *Museologia Social*, 2014. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2592>.

19 CURY, Marília Xavier. *Cadernos do CEOM - Ano 18, n. 21 - Museus: pesquisa, acervo, comunicação*, 2005. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2271>.

20 SCHEINER, Teresa Cristina M. *Imagens do 'Não Lugar'*. Comunicação e os 'novos patrimônios' - Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004.

21 CHAGAS, Mario. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Mario Chagas Rio de Janeiro: Ibram/Garamond, 2009.

22 Pode-se dizer que as pesquisas mais lembradas são dos antropólogos Silvana Rubino (1991), Mariza Veloso (1992), Reginaldo Gonçalves (1996); das sociólogas Tarcila Guedes (1994), Maria Cecília Londres Fonseca (1997); os arquitetos Lauro Cavalcanti (1993) e Márcia Sant'Anna (1995).

23 NASCIMENTO, Flávia Brito do. *Patrimônio Cultural e escrita da história: a hipótese do documento na prática do Iphan nos anos 1980*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.24. n.3, págs. 121-147. set.-dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/126845>.

24 Pode-se dizer que as pesquisas mais lembradas são dos antropólogos Silvana Rubino (1991), Mariza Veloso (1992), Reginaldo Gonçalves (1996); das sociólogas Tarcila Guedes (1994), Maria Cecília Londres Fonseca (1997); os arquitetos Lauro Cavalcanti

se relacionam com o novo papel do Estado e a inclusão de outras esferas do poder público, como consequência dos novos interesses de setores da sociedade civil <sup>25</sup>. Tal acepção ampliou a noção de patrimônio.

No esforço de repensar o lugar do Historiador e a relação que a História estabelece com a preservação do patrimônio cultural brasileiro, Marcia Chuva organiza a 34ª edição da Revista do SPHAN reunindo pesquisadores e profissionais que buscaram trazer contribuições ao tema<sup>26</sup>. No entanto, nota-se uma tentativa de rever o discurso historiográfico acerca do patrimônio apoiado em aspectos materiais. As reflexões sobre os usos e demandas do passado, redefinindo uma narrativa renovada sobre os eventos que permeiam determinados objetos históricos, reproduzem em certa medida o pensamento que se estabeleceu no final do XIX e início do século XX no Brasil. Não se superou a ideia de patrimônio voltada para os objetos materiais, objetos como documentos de um passado, concedendo-o valor patrimonial. O patrimônio enquanto processo de transição, que adquire múltiplas facetas que envolvem as dinâmicas sociais ligadas a diversos grupos representados por um incomensurável conjunto de traços e padrões, que se articulam, dando ao patrimônio um caráter múltiplo, parece não configurar o pensamento dos estudos historiográficos sobre o tema.

Quando analisamos o universo em que os profissionais da área de História trabalham, principalmente no ato de lecionar sobre o tema, dentro das disciplinas de história e nos programas de educação patrimonial, o pensamento sobre o patrimônio enquanto representação material é ainda mais perceptível. Desta forma, a valoração ensinada, entendendo ainda os limites das estruturas escolares brasileiras, sobre o que é identidade nacional a partir do patrimônio cultural, continua atrelada às prioridades do Estado e ao discurso construído por ele de acordo com seus interesses preservacionistas. Interesses estes, que encontram no “salvaguardar o passado para melhorar o futuro” caminhos para manter identidades privilegiadas ou negligenciar identidades que colocam em xeque seu discurso.

### 3. História e Educação Patrimonial: herança material nas práticas educativas.

Mario Chagas afirma que a primeira tentativa de se estabelecer um “marco zero” para a educação patrimonial no Brasil se deu em 1983 na cidade de Petrópolis. Na ocasião, ocorreu o 1º Seminário sobre o Uso Educacional de Museus e Monumentos, realizado no Museu Imperial de Petrópolis-RJ.

---

(1993) e Márcia Sant’Anna (1995).

25 CHUVA, Márcia. O ofício do historiador: sobre ética e patrimônio cultural. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: OFICINA DE PESQUISA: a pesquisa histórica no IPHAN, I., 2008. Disponível em: [https://www.academia.edu/14172680/O\\_of%C3%ADcio\\_do\\_Historiador\\_sobre\\_%C3%A9tica\\_e\\_patrim%C3%B4nio\\_cultural](https://www.academia.edu/14172680/O_of%C3%ADcio_do_Historiador_sobre_%C3%A9tica_e_patrim%C3%B4nio_cultural).

26 BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. MES: SPHAN. Números 34. Ano 2012. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat34\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat34_m.pdf)

Foi introduzida a expressão Educação Patrimonial inspirada na metodologia desenvolvida na Inglaterra, denominada *heritage education*<sup>27</sup>. Debruçando sobre o tema, Horta afirma que a Educação Patrimonial

“Trata-se de um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e os adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural.”<sup>28</sup>

A Educação Patrimonial é pensada como um importante mecanismo que favorece uma determinada leitura sobre o passado, com o intuito de propor uma releitura do presente. Nessa configuração, crianças e adultos são levados a um processo de apropriação e valorização da sua herança cultural, cujo objetivo é propiciar um melhor usufruto dos bens patrimoniais<sup>29</sup>. Pode-se compreender que a Educação Patrimonial na visão desses autores favorece o seu uso quando se trata de pensar as práticas de ensino de história, ancorada na disciplina História da Educação.

A História da Educação é importante meio de promoção do acesso a uma visão diacrônica da educação, sendo a educação um ponto de transformação. O estudo do patrimônio é essencial nesse processo. A abordagem de novos temas e fontes documentais referentes ao patrimônio cultural é vista como importante ferramenta educacional no estímulo à “redescoberta” de histórias, memórias, identidades e fortalecendo o direito à cidadania<sup>30</sup>.

Na sua fundamentação, esta abordagem tem íntima relação com as propostas de ensino de história dentro dos parâmetros curriculares. Os currículos propõem práticas diversas no intuito de facilitar a criação de propostas consistentes de exploração educativa das fontes patrimoniais. Com base nos currículos, as práticas de uso da educação patrimonial tornaram-se recorrentes no ensino de história, na tentativa de aproximar o conteúdo da disciplina à realidade social das escolas.

27 Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/educacao\\_museu\\_patrimonio\\_tensao.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/educacao_museu_patrimonio_tensao.pdf). Acessado em: 08/10/2008.

28 ALVEAL, Carmen Margarida Oliveira. FAGUNDES, José Evangelista. ROCHA, Raimundo Nonato Araújo da. (Org.). Reflexões sobre história local e produção de material didático. Natal: EDUFRN, 2017, P 04. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/23433/10/Reflex%C3%B5es%20sobre%20hist%C3%B3ria%20local%20e%20produ%C3%A7%C3%A3o%20de%20material%20did%C3%A1tico.pdf>

29 Idem, pág. 6.

30 PELEGRINI, Sandra C.A. Patrimônio cultural: consciência e preservação. São Paulo: Brasiliense, 2009.

A ideia de ensino presente na teoria da história do historiador Jörn Rüsen, a partir da articulação dos conceitos como 'consciência histórica', 'didática da história', 'tradição' e 'formação', irão influenciar diversos estudos sobre o ensino de história e educação patrimonial no Brasil. Para Rüsen a consciência histórica é definida como uma categoria que se relaciona a toda forma de pensamento histórico, por meio do qual os sujeitos possuem experiência do passado e o interpretam como História. Nesse aspecto, entende-se a consciência histórica, e sua implicação na identidade do sujeito, como objeto da Didática da História. Esse pensamento propõe a análise de todas as formas do raciocínio e conhecimento histórico que envolvem a vida cotidiana e suas práticas<sup>31</sup>. Somado ao debate sobre a tradição presente na sua obra "Razão Histórica", ele expande o pensamento da Didática da História como mecanismo de ensino que extrapola o universo escolar; onde o pensamento histórico, percebendo o passado como condicionante do agir sobre a realidade, deve ser considerado no ambiente escolar<sup>32</sup>. Desta forma, a história é entendida não somente nos espectros acadêmicos/escolares, mas se insere no cotidiano, nas relações sociais, em que as distintas narrativas são construídas cotidianamente. É neste sentido que os estudos sobre a educação patrimonial relacionada ao ensino de história se apoiam e acabam por reproduzir um pensamento tradicional sobre a ideia de patrimônio.

Um quadro que se revela na análise desses trabalhos é a percepção do patrimônio guiado pelo pensamento que se elaborou e serviu como mecanismo de preservação do IPHAN, entendendo os objetos patrimoniais por meio de conceitos apontados de "autenticidade", "originalidade" pertencente a uma "tradição genuína", consolidando os bens materiais como importante elemento ligado a representação de uma identidade. Ao preservar esses objetos estaríamos preservando a nossa identidade, ao mesmo tempo que esses objetos se tornam fontes educacionais.

Dentro desses conceitos que valorizam uma "originalidade", os trabalhos de educação patrimonial são realizados no intuito de "...fazer com que os jovens conheçam o "passado público" e façam uma relação deste com sua própria história, e assim desenvolvam atitudes que os levem a valorizar e conservar seu patrimônio cultural..."<sup>33</sup>), afirmando que "o patrimônio pode ser pensado historicamente enquanto evidência do passado, fontes que fornecem sentidos e identidades culturais para todas as esferas sócias.<sup>34</sup> . Em alguns casos, fixa-se a ideia de uma reconstrução do passado por meio do objeto patrimonial:

31 RÜSEN, Jörn. *Didática da história: passado, presente e perspectivas a partir do caso alemão*. Práxis Educativa, Ponta Grossa-PR, v.1, n.1, 15 jul./dez. 2006. Tradução de Marcos Roberto Kusnick.

32 RÜSEN, Jörn. *Razão histórica: teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: UnB, 2001.

33 CERQUEIRA, Maria Dalva Fontenele. A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NA SALA DE AULA: RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE A REALIZAÇÃO DO PROJETO MAIS CULTURA NAS ESCOLAS NA ESCOLA MUNICIPAL BORGES MACHADO, NO PIAUÍ. CULTURA HISTÓRICA & PATRIMÔNIO, volume 4, número 1, 2017, pág. 103. Disponível em: [https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/cultura\\_historica\\_patrimonio/article/view/05\\_art\\_cerqueira\\_v4n1](https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/cultura_historica_patrimonio/article/view/05_art_cerqueira_v4n1)

34 NASCIMENTO, Evandro Cardoso do. História, Patrimônio e Educação Escolar: diálogos e perspectivas. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo/SP, 2011, pág. 10. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300708999\\_ARQUIVO\\_artigo\\_anpuh\\_nacional.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300708999_ARQUIVO_artigo_anpuh_nacional.pdf).

“...a educação patrimonial se torna extremamente importante no processo de reconhecimento, valorização e preservação dos bens patrimoniais da sociedade, e a disciplina de História tem sua função neste processo: reconstruir o passado histórico.”<sup>35</sup>

Tratam a educação patrimonial a partir da perspectiva de uma “conscientização” ao invés de fomentar a autorreflexão do sujeito sobre seus elementos de identidade. Silveira e Bezerra criticam esse pensamento comum em projetos educativos cujo propósito é levar um conhecimento sobre o patrimônio a uma comunidade escolar específica onde se encontra os objetos patrimoniais. Consideram esta uma relação paternalista, que de certa forma não diz respeito aos envolvidos, entendendo o Outro como sujeito das relações<sup>36</sup>. Para elas, os usos do passado não podem ser percebidos por meio de uma violência simbólica, tal qual como se estruturou o pensamento sobre o patrimônio no Brasil.

Em alguns casos, a educação patrimonial é utilizada como forma de complementar assuntos discutidos em sala de aula tendo como base os livros didáticos. É possível afirmar que os livros didáticos em sua maioria tratam de elementos da história que dizem respeito majoritariamente a uma ideia nacional de história, de grandes eventos e heróis nacionais, do que aspectos que tratam da realidade específica dos estudantes e do lugar. Feito desta forma, o trabalho com o patrimônio cultural serve para confirmar o discurso oficial que se estabeleceu sobre a história do Brasil, reafirmando colonialismos e paternalismos.

Encontramos, portanto, estudos que afirmam que os trabalhos que envolvam o ensino de história não devem se restringir apenas as informações contidas nos livros didáticos. O patrimônio é visto como “vestígio histórico” e por isso é passível de utilização por parte dos alunos para relacioná-los com a historiografia sobre temas específicos<sup>37</sup>. Assim, o bem patrimonial é usado como forma de legitimar determinado tema abordado pelo professor<sup>38</sup>.

O pensamento tradicional sobre o patrimônio por parte dos educadores da área de história torna-se mais evidente quando observamos os estudos realizados por Lucivani Gazzola com professores da rede pública e privada no município de Joaçaba/SC acerca do patrimônio cultural local relacionado ao ensino de história. O quadro releva algumas dificuldades de relacioná-los e como o pensamento

---

35 NASCIMENTO, Evandro Cardoso do. EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E ENSINO DE HISTÓRIA NA ILHA DO MEL. *História & Ensino*, Londrina, v. 21, n. 1, págs. 253-269, jan./jun. 2015, pág. 258. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/viewFile/20852/16797>.

36 SILVEIRA, Flávio L. A.; BEZERRA, Márcia. Educação patrimonial: perspectivas e dilemas. In: LIMA FILHO, Manuel F. et al (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

37 ROSSI, Claudia Maria Soares. Educação Patrimonial e História da Educação: contribuições para a formação de professores. *Horizontes*, v. 35, n. 1, págs. 113-120, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://revistahorizontes.usf.edu.br/horizontes/article/view/122>.

38 MATTOZZI, Ivo. CURRÍCULO DE HISTÓRIA E EDUCAÇÃO PARA O PATRIMÔNIO. Educação em Revista | Belo Horizonte | n. 47 | págs. 135-155 | jun. 2008. Disponível em : <http://www.scielo.br/pdf/edur/n47/09.pdf>.

sobre o patrimônio voltado para a ideia de “originalidade” e “significação nacional” interfere na própria compreensão do patrimônio local. A dificuldade em se arrolar o conteúdo do livro com o patrimônio cultural local é destacado na fala do professor:

“[...] Pra falar a verdade, não é muito abordado [...] por vários motivos [...] é [...] na maioria das vezes utilizamos o livro e as questões locais não são contempladas [...] nós teríamos que ter mais tempo pra pesquisar em nível local, mas aí acaba atrasando os conteúdos, e os próprios alunos não dão muito valor quando o assunto é sobre a cidade”<sup>39</sup>

Os conceitos sobre o patrimônio são abordados numa perspectiva de que o patrimônio local não faz parte da experiência histórica ligada a formação da “nacionalidade”, por isso outros patrimônios “oficiais” são atrativos e, por isso, utilizados como exemplos de patrimônio cultural.

“[...] mais com a cultura, quando abordo sobre a arte barroca, principalmente, com exemplos da cidade de Ouro Preto, falo como as cidades históricas preservam o patrimônio. É que lá eles têm o que preservar, porque também vivem do turismo né tem que preservar mesmo”<sup>40</sup>

De certa forma, esse pensamento reflete o tratamento que os órgãos oficiais dão sobre o patrimônio material, já que este ainda é o mais passível de salvaguarda. Ao desenvolver cartilhas, muitas vezes usadas na educação patrimonial por parte de algumas instituições, esses órgãos fazem a promoção de uma ideia de superficialidade dos bens culturais, quase sempre voltadas a uma valorização do turismo, entendendo tais bens como mercadorias.

Quando se aborda as instituições oficiais que elaboram as diretrizes educacionais que guiam o sistema curricular do ensino de História, supõe-se que as diretrizes tomam como referência as instituições que formam esses profissionais que irão trabalhar com a educação. Dado o exposto, considera-se que na formação do Historiador, assuntos que dizem respeito a complexidade que envolve o termo patrimônio cultural, deveriam ser abordados durante o processo de formação desses profissionais. A interdisciplinaridade, portanto, deveria figurar nesse espaço.

Como propõem Silveira e Bezerra, entendemos que a interdisciplinaridade emerge como uma questão central nos estudos sobre o patrimônio. Diversos campos das ciências sócias, como foi visto,

39 Informante 5 apud GAZZÓLA, Lucivani. EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: TEORIA E PRÁTICA. IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia – outubro de 2009, pág. 1450. Disponível em : [http://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2009/2902\\_1182.pdf](http://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2009/2902_1182.pdf).

40 *Ibid.*, pág. 1453.

tem desenvolvido estudos sobre o patrimônio, considerando a complexidade que envolve a definição do campo e as formas de intervenções nos grupos sociais.

Diante dessa realidade de discussões acerca do patrimônio enquanto processo dinâmico, que não alcança as políticas públicas e o ensino sobre o tema e, para entender porque os educadores da área de história ainda estão alicerçados a ideia de patrimônio que se estabeleceu no Brasil no final do século XIX e início do século XX com as ações do IPHAN, elaboramos o seguinte questionamento: nas instituições federais brasileiras de cursos de graduação em História (bacharelado e licenciatura), regidas pelo mesmo órgão que estabelece as diretrizes curriculares do ensino de história nas escolas, quantas disciplinas incluem o estudo do patrimônio cultural e como são construídas as discussões sobre tema?

#### **4. O patrimônio cultural nos cursos de História: um chamado a interdisciplinaridade.**

Fizemos aqui uma reflexão afim de compreender qual o lugar das discussões sobre o Patrimônio Cultural dentro do âmbito da história. A constante ligação entre ambos deixa quase implícita a ideia de que o debate sobre o patrimônio cultural é amplamente discutido na formação dos profissionais da área de História, tendo em vista que os profissionais dessa área estão inseridos em diversos processos que envolva o trato com o patrimônio. Seja nas ações da educação patrimonial, nos concursos realizados por órgãos responsáveis pela proteção dos bens materiais e imateriais, o profissional da área de História aparece como figura central nesse processo, enquanto profissionais de diversas outras áreas, cuja discussões sobre o patrimônio são amplas, ficam sempre a margem dessa escolha<sup>41</sup>. Porém, um olhar atento ao processo de formação dos profissionais da área de História revela que as discussões que envolvam a diversidade do campo patrimonial não são amplamente debatidas nos cursos, sendo quase nula na maioria dos cursos de História das universidades federais brasileiras.

Segundo o Ministério da Educação (MEC)<sup>42</sup>, no Brasil existem 68 universidades federais<sup>43</sup>. Dentre as 68 universidades, foram contabilizados a existência de 51 cursos de História<sup>44</sup>. Ao analisarmos, dentre as grades dos cursos de História, as que possuíam em seu currículo disciplinas obrigatórias<sup>45</sup> que tratam

41 Podemos citar as áreas de Turismo e Museologia, amplamente consagradas no estudo do patrimônio mas quase sempre excluídas dos processos que envolvam a educação patrimonial ou concursos ligados para a preservação do patrimônio cultural.

42 O Ministério da Educação (MEC) é um órgão do governo federal que trata da política nacional de educação em geral, compreendendo: ensino fundamental, médio e superior; educação de jovens e adultos, seja profissional, especial ou à distância; informação e pesquisa educacional; pesquisa e extensão universitária; e magistério. Disponível em: <https://www.servicos.gov.br/orgao/244?nome=Minist%C3%A9rio%20da%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20>

43 Dados disponíveis em: <http://emec.mec.gov.br/>. Acessado no dia 15/09/2018.

44 Para uma melhor visualização dos currículos e programas pedagógicos, optamos por junta-los em um único arquivo. Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=17veKGnf9ZpdywVH5ik7qzmz-bQdjPma4O>.

45 Optamos por escolher as disciplinas obrigatórias devido a sua representação dentro das grades curriculares, já que representam

sem do tema Patrimônio/ Patrimônio Cultural/ Educação Patrimonial/Patrimônio Histórico/ Patrimônio Material e Imaterial, encontramos um quadro representativo da realidade do ensino de patrimônio cultural nas universidades federais brasileiras. Esses dados podem ser observados no quadro abaixo, permitindo uma visão mais ampla do número de universidades que tratam o patrimônio cultural como discussão obrigatória dentro dos cursos de História.

Universidade		Licenciatura	Bacharelado
		Disciplinas obrigatórias com as palavras chaves Patrimônio/ Patrimônio Cultural/Educação Patrimonial/Patrimônio Histórico/ Patrimônio Material e Imaterial.	Disciplinas obrigatórias com as palavras chaves Patrimônio/ Patrimônio Cultural/ Educação Patrimonial/Patrimônio Histórico/ Patrimônio Material e Imaterial.
1	Universidade Federal de Goiás (UFG) Campus Catalão		Laboratório de Prática de Pesquisa em Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental
2	Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)	ENSINO DE HISTÓRIA: PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL	
3	Universidade Federal de Pelotas(UFPEL)	Educação Patrimonial	Educação Patrimonial
4	Universidade Federal do Cariri(UFCA)		Introdução à História do Patrimônio
5	Universidade Federal de Juiz de Fora(UFJF)	Patrimônio Histórico I Patrimônio Histórico II	Patrimônio Histórico I Patrimônio Histórico II Patrimônio Histórico III
6	Universidade Federal do Para(UFPA)		PATRIMÔNIO HISTÓRICO
7	Universidade Federal de Pernambuco(UFPE)	Educação Patrimonial	
8	Universidade Federal do Rio Grande do Sul(UFRGS)		PATRIMÔNIO HISTÓRICO-CULTURAL
9	Universidade Federal do Sergipe(UFS)	História e Patrimônio Cultural	

parte do conteúdo obrigatório para a conclusão do curso. As disciplinas eletivas/optativas foram excluídas do quadro de análise por estarem ligadas a escolha subjetiva dos alunos e não aos critérios obrigatórios para conclusão do curso presentes no Projeto Político Pedagógico de cada programa.

10	Universidade Federal de Santa Maria(UFSM)	Educação Patrimonial	
11	Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)	HISTÓRIA, PATRIMÔNIO e MEMÓRIA	
12	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)	Patrimônio Histórico Brasileiro	Patrimônio Histórico Brasileiro
13	Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)	PATRIMÔNIO CULTURAL: MATERIAL E IMATERIAL	PATRIMÔNIO CULTURAL: MATERIAL E IMATERIAL
14	Universidade Federal de Viçosa (UFV)	História e Patrimônio	História e Patrimônio
15	Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)	Patrimônio, Cultura Material e Arqueologia	
16	Universidade Federal do Acre		Patrimônio Histórico Cultural
Total de Disciplinas		11	10

QUADRO - Relação das universidades federais que contêm em sua grade curricular do curso de História disciplinas obrigatórias que tratam do tema Patrimônio/ Patrimônio Cultural/ Educação Patrimonial/Patrimônio Histórico/ Patrimônio Material e Imaterial

O quadro revela que dentre os 51 cursos de História das universidades federais no Brasil, apenas 16 apresentam disciplinas obrigatórias voltadas para o tema Patrimônio/ Patrimônio Cultural/ Educação Patrimonial/Patrimônio Histórico/ Patrimônio Material e Imaterial. Quando dividimos o curso entre Licenciatura e Bacharelado, percebemos que o número se reduz a 11 nos cursos de Licenciatura e 10 nos cursos de Bacharelado. Mais drástica se torna a análise quando focamos nas disciplinas de Educação Patrimonial, presentes como disciplinas obrigatórias, resultando somente em 3 universidades.

Quando direcionamos o olhar para os programas das disciplinas e as referências bibliográficas, notamos que os estudos ainda são baseados em aspectos jurídicos e materiais do patrimônio cultural. Em diversos casos, o patrimônio é abordado sobre a luz de teóricos da história que procuraram debruçar sobre a análise de documentos. Dentre estes, encontram-se Jacque LeGoff e Marc Bloch (UFG, UNIFESSPA, UFPA, UFRGS, UFGD, UFV), o que permite observar o direcionamento para o aspecto documental e material do patrimônio.

Quando o foco é o patrimônio brasileiro, as discussões são baseadas nos estudos desenvolvidos

por Maria Cecília Londres Fonseca e Marcia Chuva (UFG, UFCA, UFJF, UFPA, UFRG, UNILA, UNIRIO), procuraram compreender os processos de consagração do patrimônio no Brasil por meio das políticas do IPHAN. Justamente por isso, seus estudos são focados nas ações do IPHAN em um período que o patrimônio histórico e artístico brasileiro era vinculado a uma visão específica da história consagrada por grandes monumentos e heróis. Soma-se a isso o consagrado estudo de François Choay, “Alegoria do Patrimônio”, que figura em boa parte dos programas analisados (UFCA, UFJF, UFPA, UNILA).

Entendemos a importância desses autores para os estudos do patrimônio, uma vez que tais dimensões não devem ser excluídas do estudo do tema, sendo também constituintes dos métodos de análise e valorização da identidade nacional. Porém, nota-se uma ausência de trabalhos interdisciplinares que colaborem para um entendimento diversificado do patrimônio, dado a complexidade que envolve o conceito. As abordagens sobre o patrimônio presentes nos cursos de história das instituições federais de ensino são pensadas sobre o espectro das concepções de patrimônio construídas historicamente. Focam-se mais na trajetória histórica das ações de preservação dos bens culturais. Poucos foram os autores encontrados que procuraram abordar o patrimônio para além do aspecto material.

Foi possível visualizar duas disciplinas que procuraram diversificar sua abordagem, apresentando, tanto em suas ementas, quanto nas suas bibliografias, discussões mais amplas sobre o patrimônio cultural: a disciplina “Patrimônio Cultural: Material e Imaterial” da UFGD, que procurou abordar o patrimônio material (arquitetônico, arqueológico, artístico visual) e imaterial (antropológico, musical, hábitos, crenças)<sup>46</sup>; e a disciplina “Patrimônio, Cultura Material e Arqueologia” da UNIPAMPA. Mesmo voltada para o aspecto material do patrimônio ligado a arqueologia, o programa da disciplina desta última não deixa de abordar a importância da interdisciplinaridade como ferramenta para o trato com o patrimônio no ensino de História.

**“Ementa:** História da Arqueologia e de sua afirmação como ciência. Abordagens teóricas e metodológicas para o estudo arqueológico da cultura material. Papel social da Arqueologia e sua relação com a construção dos patrimônios e das identidades. Possibilidades didáticas

46 **É descrito no programa:** “A trajetória do conceito de patrimônio cultural a partir do séc. XVIII. Discussão dos conceitos de material e imaterial. O debate conceitual sobre patrimônio material (arquitetônico, arqueológico, artístico visual) e imaterial (antropológico, musical, hábitos, crenças) à luz da legislação brasileira, das cartas patrimoniais do IPHAN e das recomendações dos órgãos internacionais (como a Declaração da UNESCO de 2006). Experiências contemporâneas de gestão patrimonial, e suas interfaces com o Turismo Cultural e a Educação Patrimonial. Panorama do patrimônio cultural brasileiro. Políticas de preservação. Comunidades, memória social e patrimônio cultural. Paisagem cultural. Valorização dos saberes e fazeres locais e regionais. Apropriação do patrimônio cultural pelas comunidades usuárias. Inventários de bens culturais; atuação nas comunidades, visando à educação do olhar das mesmas em relação aos seus bens culturais. Identificação de bens culturais para inscrição junto aos órgãos de proteção ao patrimônio cultural!”. Disponível em : <http://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/HISTORIA/Projeto-Pedag%C3%B3gico-de-Curso-2017%20-%20Pronto%20e%20formatado.pdf>, pág. 36.

e pedagógicas de abordagem da temática no ensino de História.

**Objetivos:** Problematizar e desnaturalizar a construção dos patrimônios tendo como campo de observação o contexto de inserção do Curso. Fomentar o diálogo interdisciplinar por meio de um embasamento conceitual e de ferramentas pedagógicas o ensino de História. Incentivar o uso de pressupostos da Arqueologia, da Cultura Material e do Patrimônio no ensino de História<sup>47</sup>

Entendemos que a análise dos programas do curso não supera as experiências em sala de aula. Muitas vezes, a realidade onde se estabelece as discussões sobre o patrimônio, que envolvem as especificidades do ambiente no qual o tema é abordado, podem proporcionar um debate que vai além do que é proposto dentro do programa da disciplina e do curso. Mesmo com essa possibilidade, acreditamos que esse artigo trouxe demonstra problemas que ainda persistem dentro do âmbito da História e da sua relação com o patrimônio cultural no ensino institucionalizado.

O Projeto Pedagógico de Curso de praticamente todos os cursos de História analisados, quando tratam do perfil dos formandos, garantem que estes estarão aptos a desenvolver atividades de docência e de pesquisa nos âmbitos de produção e difusão do conhecimento histórico em instituições de ensino, como museus ou em órgãos de preservação de documento. Afirmam ainda que estarão capacitados para trabalhar no desenvolvimento de políticas e projetos de gestão do patrimônio histórico e artístico cultural. Paralelamente, a Disciplina História é descrita dentro dos Parâmetros Curriculares Nacionais, como foi visto no início deste trabalho, como uma disciplina que pretende trabalhar a pluralidade do patrimônio sócio cultural brasileiro. Mesmo estabelecendo essa ligação, vimos que na realidade das universidades brasileiras, quando existem as disciplinas, não são elucidados de maneira interdisciplinar os estudos do Patrimônio Cultural para capacitar o Historiador para uma abordagem ampla da complexidade que envolve o campo do patrimônio.

Sempre ligados aos trabalhos que envolvem a Educação Patrimonial, vimos que no processo de formação do licenciando em História, é praticamente nula a preparação desse profissional para trabalhar com o patrimônio cultural de forma lúdica nos espaços escolares. Isso se reflete nos problemas apresentados nesse artigo, em que as abordagens por parte do Educador Patrimonial, estão sempre direcionadas a uma visão oficial, histórica, do patrimônio, focado na materialidade e numa visão colonial.

Portanto, entendemos que as abordagens transdisciplinares, que, indo além da interdisciplinaridade, propõe a transversalidade de disciplinas, imbricando conceitos de uma na outra, seja ponto de partida para o fomento do patrimônio cultural brasileiro. Para que uma atualização e reconfiguração do

---

47 Disponível em: [http://cursos.unipampa.edu.br/cursos/historia/files/2013/03/PPC\\_Histo%C2%B4ria-Licenciatura-UNIPAMPAfinal-redux.pdf](http://cursos.unipampa.edu.br/cursos/historia/files/2013/03/PPC_Histo%C2%B4ria-Licenciatura-UNIPAMPAfinal-redux.pdf), págs. 92- 93.

tratamento do tema nas escolas e programas de educação patrimonial ocorra, é necessário que as ementas das disciplinas dos cursos formadores dos profissionais em História sejam revisadas, atendendo às mudanças de conceitos e discursos que o próprio tema passou nos últimos anos.

Como meio de reverter essa instauração do discurso paternalista e colonial nas escolas, e a partir de experiências profissionais dentro das áreas da Museologia e da Arqueologia, propomos o entendimento e o exercício prático de inserção de tais disciplinas adicionadas a tantas outras, como a Sociologia, a Antropologia ou o Turismo, no processo de formação de conceitos e construção do conhecimento nas universidades acerca do patrimônio cultural. Essas disciplinas precisam ser compreendidas como constituintes no estudo deste tema tão plural e dinâmico, ao invés de entendê-las como contribuintes de um processo que ocorre no âmbito da disciplina da História somente ou prioritariamente. Mesmo que, cada uma delas, incluindo a História, possua suas próprias idiosincrasias de formação de conceitos e métodos, repletas de arcabouços nascidos num sistema colonial de construção do saber institucional, quando trabalhadas transversalmente, se complementam com abordagens que desconstruem tais bases discursivas.

Portanto, para desconstruir a forma como o patrimônio cultural vem sendo tratado nos Planos Políticos Pedagógicos das escolas brasileiras, para que o patrimônio cultural seja respeitado enquanto mutante e dinâmico, fomentando identidades ao invés de expor pertencimentos preestabelecidos, chegamos à conclusão que duas ações imediatas são necessárias. Primeiramente, uma reestruturação dos Projetos Pedagógicos dos Cursos de História para que se adaptem às abordagens sobre patrimônio cultural e aos métodos de educação patrimonial, já existentes em outras disciplinas, que trazem um entendimento do tema menos patriarcal, estático e colonial. E, paralelamente, uma abertura do Lugar de ensino nas escolas sobre o tema patrimônio cultural para profissionais provenientes de outras áreas do saber além da História, descentralizando e democratizando a educação patrimonial. Além disso, é essencial que se amplie as disciplinas obrigatórias que tratem do tema patrimônio cultural nos cursos de História das universidades federais brasileiras. Como foi possível perceber neste artigo, tem recebido pouca atenção nas grades curriculares dos cursos de História.

## Referência Bibliográfica

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências sociais. A longa duração. N.º 62 — REVISTA DE HISTÓRIA — Vol. XXX Ano XVI. Abril-Junho, 1965, 34 págs.

BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. MES: SPHAN. Números 1 a 7.

Anos 1937 a 1945. Número 34. Ano 2012.

CAVALCANTI, Lauro. Modernistas, arquitetura e patrimônio. In: REPENSANDO o Estado Novo. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. 345 págs.

CERQUEIRA, Maria Dalva Fontenele. A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NA SALA DE AULA: RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE A REALIZAÇÃO DO PROJETO MAIS CULTURA NAS ESCOLAS NA ESCOLA MUNICIPAL BORGES MACHADO, NO PIAUÍ. CULTURA HISTÓRICA & PATRIMÔNIO, volume 4, número 1, 2017, 18 págs.

CHAGAS, Mario. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2006, 134 págs.

\_\_\_\_\_ A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Mario Chagas Rio de Janeiro: Ibram/Garamond, 2009, 257 págs.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). Cadernos do CEOM - Ano 27, n. 41 - Museologia Social, 2014, 14 págs.

CHUVA, Márcia Regina Romero. O ofício do historiador: sobre ética e patrimônio cultural. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: OFICINA DE PESQUISA: a pesquisa histórica no IPHAN, I., 2008, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Copedoc/ IPHAN, 2008, págs. 27-44.

\_\_\_\_\_ Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, 484 págs.

CURY, Marília Xavier. Cadernos do CEOM - Ano 18, n. 21 - Museus: pesquisa, acervo, comunicação, 2005, 30 págs.

Currículos disciplinares e Projetos Políticos Pedagógicos dos cursos de História das universidades federais no Brasil. Disponível em : <https://drive.google.com/open?id=17veKGnf9ZpdywVH5ik7qmz-bQdjPma4Q>.

DEMARCHI, João Lorandi. Perspectivas para atuação em Educação Patrimonial. Revista CPC, São Paulo, n.22, págs. 267-291, jul./dez. 2016, 25 págs.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017, 328 págs.

GAZZÓLA, Lucivani. EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: TEORIA E PRÁTICA. IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia – outubro de 2009, 13 págs.

GONÇALVES, José Reginaldo. A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil/ José Reginaldo Gonçalves - Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN, 1996, 140 págs.

---

Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios / José Reginaldo Santos Gonçalves. - Rio de Janeiro, 2007, 252 págs.

GUEDES, Tarcila. O lado doutor e o gavião de penacho: movimento modernista e patrimônio cultural no Brasil: O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) Tarcila Guedes. - São Paulo: Annablume:2000, 104 págs.

GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma história nacional. Rio de Janeiro: 5 – 24. 1988, 23 págs.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990, 189 págs.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guraracira Lopes Louro - 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, 104 págs.

LANARI, Raul Amaro de Oliveira. O Patrimônio por Escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo (1937-45). Dissertação de Mestrado. 2010, 210 págs.

MATTOZZI, Ivo. CURRÍCULO DE HISTÓRIA E EDUCAÇÃO PARA O PATRIMÔNIO. Educação em Revista | Belo Horizonte | n. 47 | págs. 135-155 | jun. 2008.

MOTA, Lucio Tadeu. A revista do instituto histórico geográfico Brasileiro (ihgb) e as populações indígenas no Brasil do II reinado (1839-1889). Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá Maringá, Brasil, vol. 10, núm. 1, 2006, págs. 117-142.

MOUTINHO, Mario. Sobre o conceito da Museologia Social. Cadernos de Museologia, Nº 1, 1993, 2 págs.

NASCIMENTO, Evandro Cardoso do. História, Patrimônio e Educação Escolar: diálogos e perspectivas. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo/SP, 2011.

---

\_\_\_\_\_. EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E ENSINO DE HISTÓRIA NA ILHA DO MEL. História & Ensino, Londrina, v. 21, n. 1, págs. 253-269, jan./jun. 2015

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Patrimônio Cultural e escrita da história: a hipótese do documento na prática do Iphan nos anos 1980. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.24. n.3, págs. 121-147. set.-dez. 2016.

PELEGRINI, Sandra C.A. Patrimônio cultural: consciência e preservação. São Paulo: Brasiliense, 2009, 136 págs.

ROSSI, Claudia Maria Soares. Educação Patrimonial e História da Educação: contribuições para a formação de professores. Horizontes, v. 35, n. 1, págs. 113-120, jan./abr. 2017.

RUBINO, Silvana. As Fachadas da Memória: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1991, 210 págs.

RÜSEN, Jörn. Razão histórica: teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UnB, 2001, 194 págs.

\_\_\_\_\_. Didática da história: passado, presente e perspectivas a partir do caso alemão. Práxis Educativa, Ponta Grossa-PR, v.1, n.1, 15 jul./dez. 2006, 10 págs.

SANTOS, Mariza Veloso Mota. O tecido do tempo: o patrimônio cultural no Brasil e a academia SPHAN: relação entre modernismo e barroco. - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018, 458 págs.

SANT'ANNA, Marcia. Da cidade-monumento à cidade-documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990). Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia. Salvador: 1995, 293 págs.

SCHEINER, Teresa Cristina M. *Imagens do 'Não Lugar'. Comunicação e os 'novos patrimônios'*- Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004, 318 págs.

---

\_\_\_\_\_Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, págs. 15-30, jan.-abr. 2012.

SILVEIRA, Flávio L. A.; BEZERRA, Márcia. *Educação patrimonial: perspectivas e dilemas*. In: LIMA FILHO, Manuel F. et al (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007, págs. 81-97.

## Reseña

***La ciudad y el campo en el México del siglo XVIII. La economía rural de la región de Guadalajara, 1675 – 1820***

**Eric van Young**

**Editorial: Fondo de Cultura Económica, México, [1a Edición: 1989]**

**Año: 2018, México, 389 páginas**



A finales del 2018, el Fondo de Cultura Económica decidió reeditar uno de los libros más influyentes en la historiografía económica de la Nueva España: *La ciudad y el campo en el México del siglo XVIII*. Pocos historiadores han logrado construir propuestas tan claras y concisas de aproximación a un tema de estudio como lo es este texto de Eric Van Young. Y a pesar de que la comunidad académica ha recibido con cierta avidez las publicaciones posteriores de Van Young, fruto de más de tres décadas de trayectoria profesional, *La ciudad y el campo* había quedado un poco en el olvido. En ello influyó que su enfoque teórico fue superado por la historiografía que le sucedió, lo cual no le resta un ápice a su estatus de clásico. A mi parecer, es de celebrar que el Fondo ponga a disposición del público, y sobre todo de las nuevas generaciones de estudiantes de historia, un libro seminal que nos permite ampliar nuestro conocimiento de la rica historia agraria de nuestro país al tiempo que diseminamos una propuesta metodológica bien estructurada y argumentada.

A mediados de los años setentas, el joven historiador californiano había mostrado ya su interés en la historia de México cuando obtuvo su licenciatura en Chicago con una tesis sobre las haciendas porfirianas. Unos años después, bajo la influencia de la fecunda historia económica que se hacía en Berkeley, realizó su investigación doctoral sobre la transformación de la estructura económica de la región de Guadalajara durante el siglo XVIII. La tesis fue convertida en libro tres años después de ser aprobada, y pasarían todavía ocho años más para que conociera su publicación en español.<sup>1</sup>

Su propuesta se ubica dentro de una tradición de estudios que renovaron el entendimiento sobre la función socioeconómica de las haciendas novohispanas, así como de la compleja relación que se establecía entre la ciudad y su *hinterland*. Asimismo, el texto contribuyó a comprender el entramado de interacciones que tenía lugar entre la economía rural, la dinámica demográfica, el crecimiento urbano y el desarrollo de mercados regionales.

## II

A principios de 1952, François Chevalier publicó uno de los textos más sugerentes para la historia de la hacienda mexicana: *La formación de los grandes latifundios en México*, el cual proporcionó un modelo de análisis que permaneció incuestionable durante casi quince años. De acuerdo con su argumentación, Nueva España había vivido un periodo de contracción económica en el siglo XVII, como consecuencia de la baja producción minera. Durante esa centuria, la actividad agrícola, vinculada a la prosperidad de los centros mineros, se había volcado hacia sí misma, “reforzando así una tendencia a las prácticas extensivas, ya existentes en la agricultura mexicana, en oposición a las intensivas, es decir, hacia la crianza de ganado y no hacia el cultivo de las tierras”.<sup>2</sup> Ese proceso había desencadenado una feudalización del campo novohispano, esto es, una concentración de tierras en grandes latifundios cuyo funcionamiento no correspondía a una lógica capitalista. Como corolario de ese razonamiento, se presentaba la imagen de los hacendados como señores feudales que acaparaban predios no para producir riquezas sino por la simple búsqueda de mayor estatus social.

La tesis de Chevalier parecía apoyada por la investigación que Woodrow Borah había realizado un año antes sobre la “depresión” del siglo XVII. En ella, Borah sostuvo que la población mesoamericana había decaído dramáticamente durante el primer siglo colonial y que esta caída demográfica había provocado una escasez de mano de obra de tal magnitud que había golpeado a todos los sectores de la economía novohispana, en especial al minero, motor de arrastre de su estructura económica. Borah también explicó el surgimiento del peonaje por deudas como consecuencia de esa misma escasez de trabajadores, esto es, como una estrategia de los terratenientes para retener a la limitada fuerza de trabajo indígena disponible.

La “tesis Chevalier – Borah” encontró eco en algunos investigadores marxistas que trasladaron al escenario novohispano un debate contemporáneo sobre la historia europea: la transición del feudalismo al capitalismo. Enrique Semo y André Gunder Frank, por citar a los más representativos, integraron este enfoque a sus investigaciones. Para entonces había tomado fuerza la Teoría de la Dependencia y la

2 Eric van Young, “Historia rural mexicana desde Chevalier: historiografía de la hacienda colonial”, en *Economía, política y cultura en la historia de México. Ensayos historiográficos, metodológicos y teóricos de tres décadas*, San Luis Potosí, Colegio de San Luis, Colegio de Michoacán, Colegio de la Frontera Norte, 2010, pág. 40.

discusión comenzó a girar en torno a la pertinencia de un marco teórico u otro. El tema se estancó en ese nivel de análisis. Harían falta muchas investigaciones empíricas para salir de tal marasmo teórico.

La perspectiva feudal de la hacienda novohispana encontró a su primer crítico en Charles Gibson, quien en 1964, con la obra *Los aztecas bajo el dominio español*, demostró que el modelo de Chevalier no era aplicable al centro de México. Gibson dejó fuera las discusiones teóricas y con una sólida base documental mostró que en el valle de México la gran propiedad autárquica prácticamente no había existido, mucho menos orientada a la producción extensiva de ganado. Por el contrario, la agricultura de esta región estaba orientada a la producción de cereales, y altamente comercializada gracias al crecimiento de la ciudad de México. Gibson también encontró que los predios rurales eran más bien pequeños y caros, y que los peones endeudados y residentes permanentemente en las haciendas eran minoría, de tal manera que lo que dominaba era una mano de obra relativamente abundante que se contrataba voluntariamente a cambio de un jornal.

La obra de Gibson inauguró una serie de estudios revisionistas que centraron su análisis en regiones concretas, con el fin de tener una masa documental manejable y evitar generalizaciones fácilmente cuestionables. Así, durante la década de 1970, historiadores con diversas orientaciones pronto cubrieron un amplio terreno en esa nueva línea de investigación. Entre estos, destacaron David Brading, William Taylor, Magnus Mörner, John Tutino y Eric van Young. De hecho, fue durante esos años, cuando Brading se encontraba haciendo su investigación sobre las haciendas del Bajío, que van Young viajó por primera vez a México, como su ayudante.

Sin duda el interés por la historia de México había nacido antes. Como el mismo van Young ha señalado, la fuerte presencia mexicana en el entorno donde creció atrajo su mirada hacia la historia de nuestro país. Aunque también es cierto que los historiadores norteamericanos suelen fijar su atención en Latinoamérica, intrigados por su atraso económico y la turbulencia de su vida política. En otras palabras, los estadounidenses, por lo regular, toman como modelo la historia de desarrollo exitoso de los Estados Unidos y buscan las razones del porqué al sur de la frontera la modernidad no termina de cuajar. Así, sin ser un área dominante en los estudios anglófonos, la historia de México (y de América Latina en general) les sirve para contrastar su propia historia<sup>3</sup>.

Pero si la influencia de Brading le sugirió el tema, fue Enrique Florescano quien le recomendó que

---

3 Eric van Young, "Dos décadas de obras anglófonas acerca de la historia de México, desde la conquista hasta la independencia: continuidad y cambio desde 1980" en *Economía, política y cultura en la historia de México. Ensayos historiográficos, metodológicos y teóricos de tres décadas*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, El Colegio de Michoacán, El Colegio de la Frontera Norte, 2010, pág. 198.

estudiara Guadalajara, “porque había archivos muy buenos, bien organizados y muy poco estudiados”.<sup>4</sup> De esta manera, orientado por Borah, Brading y Florescano, van Young inició sus pesquisas en los acervos tapatíos.

La principal fuente documental que van Young utilizó para trazar la evolución del mercado urbano fue el registro que el gobierno local llevó sobre la introducción de cereales a la ciudad, así como lo relativo al monopolio de la carne. A partir de ellos, pudo delinear la política municipal de regulación del abasto de alimentos a la ciudad. También analizó la documentación institucional generada por la Audiencia de Guadalajara para el otorgamiento de tierras y de licencias. Estas últimas abarcaban las emitidas para marcar ganado, para exportarlo y para construir molinos, entre otras. Finalmente, uno de los pilares que sustenta su trabajo es la serie que construyó, a partir de protocolos notariales, para seguir la trayectoria de la propiedad agraria a lo largo del amplio periodo que abarca su tesis.

El objetivo principal de su investigación fue analizar el sistema económico regional integrado en torno a la ciudad de Guadalajara, misma que fungía tanto como mercado para los productos agrícolas, como fuente de crédito y capital. Durante el siglo XVIII, la ciudad demandó cada vez mayores cantidades de productos agroganaderos debido al crecimiento de la población urbana, lo cual atrajo a diversos sectores de la población rural “hacia una red de relaciones en expansión, mediadas por una economía comercial”.<sup>5</sup> Dentro de ese proceso, tuvo lugar una expansión de los grandes predios, en detrimento de la propiedad campesina.

De esta manera, van Young propuso utilizar un enfoque regional que, a diferencia de otras tradiciones historiográficas – como la historia centrada en empresas, en grandes familias o en factores productivos aislados – combinara la luz arrojada por todas las variables y pudiera explicar la dinámica relación entre Guadalajara y su creciente *hinterland*.

Si bien su estudio abarca de 1675 a 1820, la documentación utilizada por el autor se hizo cada vez más copiosa hacia el periodo colonial tardío, por ello concentró gran parte de su análisis en las últimas décadas del siglo XVIII. A lo largo de ese lapso de tiempo, van Young identificó un punto coyuntural alrededor de 1760, cuando se produjo un rompimiento entre la tradicional explotación extensiva de la tierra, “con escasa utilización de mano de obra, mercados pequeños y baja inversión de capital”,<sup>6</sup> y un modelo donde predominaba el uso intensivo del trabajo y la tierra, la creciente valorización de ésta, la

---

4 Entrevista realizada por Verónica Zárate Toscano y Eduardo Flores Clair a Eric van Young, en *Boletín Comité Mexicano de Ciencias Históricas*, Querétaro, 28 de octubre de 2010.

5 Eric van Young, *La ciudad y el campo en el México del siglo XVIII. La economía rural de la región de Guadalajara, 1675 – 1820*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pág. 15.

6 *Ibid.*, pág. 22.

ampliación de los mercados y la creciente inversión de capital.

La influencia de la escuela de Berkeley es evidente en la estructura del texto. El libro está dividido en cuatro partes que agrupan un total de catorce capítulos. En la primera parte, van Young sitúa al lector en el tiempo y en el espacio, dedicando un capítulo entero a la descripción geográfica de la región. Añade a este recuento de recursos naturales, los recursos humanos, y hace un recorrido por las tendencias demográficas del antiguo occidente mesoamericano, cuya población sufrió una estrepitosa caída, similar a la del resto del territorio novohispano.

Una vez planteado el escenario, analiza el desarrollo de la demanda urbana de tres productos alimenticios básicos: la carne, el trigo y el maíz. Enseguida, examina los mecanismos de abasto a la ciudad, el cambio en los patrones de consumo y la reorientación productivas de las haciendas hacia una agricultura mercantil. En la tercera parte, estudia la función social y económica de la hacienda, la supuesta estabilidad de la tenencia de la tierra, las fuentes de capital, los patrones de inversión, los cambios hacia una producción intensiva y la disponibilidad de mano de obra. Finalmente, en la última parte del libro, el autor cruza la información antes señalada para demostrar que el crecimiento demográfico en el campo, la escasez de tierras para los numerosos campesinos y el empeoramiento de sus condiciones de vida, crearon las condiciones necesarias para entender el estallido de popular de 1810.

### III

La despoblación indígena en el primer siglo colonial provocó que durante el siglo XVII, la disponibilidad de tierras fuera aprovechada por la expansión de la propiedad española, que rápidamente multiplicó las cabezas de ganado, mismas que eran conducidas hasta la ciudad de México. Así, la principal actividad económica de la región de Guadalajara fue, durante más de una centuria, la exportación de ganado en pie. Esta situación comenzó a cambiar a mediados del siglo XVIII, cuando el crecimiento de la población urbana comenzó a demandar mayores cantidades de alimentos.

La población de Guadalajara se duplicó entre 1600 y 1700, y luego se multiplicó por seis durante el siglo XVIII. De tal manera, que la ciudad que a finales del siglo XVI tenía apenas 1,500 habitantes, para 1813 contaba ya con 40,000 habitantes. Este crecimiento exponencial fue evidente sobre todo después de 1760 y, de acuerdo con van Young, no se debió a causas naturales sino a la inmigración proveniente de las áreas rurales.

Los indígenas se recuperaron paulatinamente de la caída demográfica pero las tierras continuaban en manos españolas. En parte por ello, a partir de mediados del siglo XVIII, hubo mayores tensiones sociales por el aumento de la población campesina que presionaba por acceder a un recurso de demanda

inelástica. Al mismo tiempo, el crecimiento de la ciudad desarrolló un mercado que potencializó la transformación de la explotación extensiva ganadera en un régimen agrícola intensivo, lo que se tradujo en una mayor demanda de trabajadores. Asimismo, el radio del área de influencia de la ciudad creció progresivamente.

A finales del siglo XVIII, Guadalajara vivía una época de prosperidad comercial sin precedentes. Los mercaderes locales habían financiado las bonanzas mineras de Bolaños y Rosario, y dominaban el comercio interno en el occidente; proveían de materias primas y capital a los centros mineros al tiempo que organizaban las manufacturas rurales y urbanas, mediando en la producción industrial y artesanal de la región.

La apertura del puerto de San Blas, en 1790, al comercio transpacífico y el posterior cierre de Acapulco, en 1813, hicieron que los beneficios del comercio asiático transitaran por Guadalajara. La captación de impuestos fue muy relevante en los últimos años de dominio colonial. Adicionalmente, los continuos bloqueos al comercio por el Atlántico dieron el empuje necesario a la industria textil local, y para finales del siglo se encontraba en plena expansión. Todo lo anterior coadyuvó a dinamizar la economía regional y a atraer grandes contingentes de inmigrantes a la ciudad.

Desde mediados del siglo XVIII, el cabildo había tenido problemas para asegurar el abasto de la carne. En parte por su excesiva demanda, pero también porque durante ese periodo, en las zonas rurales abastecedoras, la ganadería se había visto desplazada por la producción de cereales. De hecho, las zonas productoras de maíz también cedieron terreno a la producción de trigo. Este último era mucho más demandado por la población urbana y requería grandes inversiones en obras de riego. A pesar de que el precio de la carne mantuvo una tendencia a la alza, los contratos de su monopolio dejaron de ser atractivos, antes bien se convirtieron en un negocio riesgoso para los grandes terratenientes, pues siempre cabía la posibilidad de no poder cubrir los requerimientos.

Dentro de ese esquema, la hacienda cumplía una función social y económica como mediadora entre la ciudad y el campo. Uno de los aportes de la investigación de van Young fue evidenciar el tamaño real de estas complejas unidades de producción. A pesar de la irregularidad de las dimensiones, en general se aceptaba que la hacienda se distinguía del rancho por el tamaño del predio, porque ésta solía tener una fuerza de trabajo residente y porque sus propietarios mantenían aspiraciones sociales ligadas a la propiedad y solían tender al absentismo. Por otro lado, también encontró que la supuesta estabilidad de la propiedad de las haciendas no era tal, sino que éstas cambiaban de manos frecuentemente.

Así, contrario a lo que había planteado Chevalier, la hacienda que van Young descubrió en Guadalajara no se conservaba inamovible por generaciones dentro de una misma familia, sino que la propiedad española de la tierra en esa región estaba marcada por una “inestabilidad endémica”. En otras palabras,

las haciendas cambiaban de dueños por las relativamente periódicas compra-ventas y no por herencia.

Sin embargo, ese panorama comenzó a cambiar a mediados de siglo, cuando la rentabilidad de las haciendas creció gracias al incremento de la demanda de productos agrícolas, a la disponibilidad de trabajadores y a su recapitalización. Cabe resaltar que los años cuando se elevaba el número de contratos de compraventa coincidían con los de malas cosechas, esto es importante porque se solía admitir que los grandes propietarios se beneficiaban económicamente de las crisis, vendiendo caro en época de escasez aprovechando la elevación de los precios.

Los predios más rentables eran los más cercanos a la ciudad, no sólo porque la proximidad del mercado abarataba el costo del transporte, sino porque la calidad de la tierra era más alta. Estas haciendas fueron las primeras en destinar su producción a una agricultura comercial y por lo tanto tenían mayores posibilidades de invertir en la renovación de sus edificios, instalaciones de almacenamiento, obras de riego o en la compra de grandes hatos de ganado. El tamaño de las propiedades también guardaba cierta relación con la ubicación, las más grandes solían estar más alejadas de la ciudad, aunque su valor no necesariamente era mayor.

Los predios más estables solían tener acceso a fuentes de capital externas, para poder “sostener los fuertes gastos de operación y la pesada inversión periódica que se requería para el éxito de la agricultura comercial”.<sup>7</sup> Esto quiere decir que para que una hacienda funcionara debía recibir constantes inyecciones de capital, pues por sí misma no generaba márgenes de ganancia elevados, éstos apenas alcanzaban un cinco por ciento anual. La regla general era que la transferencia de recursos financieros fluyera de la minería y del comercio hacia la agroindustria. Otra fuente importante de crédito fue la Iglesia.

Huelga decir que en una sociedad eminentemente agraria, la posesión de un predio rural confería cierto poder y legitimidad social. La mayoría de la población vivía en el campo, y mucha de ella dependía económicamente de las haciendas. Por ello, a pesar del pensamiento mercantilista de la época, los grandes comerciantes “trataban de consolidar su posición social y preservar su fortuna mediante una juiciosa inversión en tierras”.<sup>8</sup> Pero el deseo de preservar una fortuna hecha en el comercio o en la minería en una actividad económica que producía rendimientos regulares y seguros, también jugó un papel importante. Por tanto, la decisión de invertir en la agricultura comercial obedecía tanto a que era considerada un buen negocio como al estatus que conllevaba la posesión de tierras.

Otra motivación para adquirir predios rurales era la posibilidad de construir empresas verticalmente

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 146.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 151.

integradas, esto es, que la producción agrícola y ganadera servía de apoyo a otras actividades económicas, como la minería. Aunque ésta última condición fue más la excepción que la regla.

A diferencia de otras zonas de la Nueva España, donde los mayorazgos comenzaron a florecer desde mediados del siglo XVI, en Nueva Galicia éstos no aparecieron sino hasta después de 1725, aunque se generalizaron hacia 1750.

Sobre el debatido surgimiento del peonaje por deudas, van Young encontró que los trabajadores de la región de Guadalajara carecían en general de fuertes débitos. Gracias al crecimiento de la población campesina y a que la tierra era un recurso inelástico, es decir, que no aumentaba, los hacendados no tuvieron necesidad de atraer a la fuerza de trabajo con ofrecimiento de adelantos de sueldo. Cabe mencionar que esta misma situación mantuvo los salarios cada vez más bajos.

Así, conforme avanzó el siglo, los grandes terratenientes tuvieron cada vez menos necesidad de retener a sus trabajadores y, de hecho, pudieron ofrecer menores salarios. Por el contrario, los precios agrícolas continuaron a la alza, lo que tendió a empeorar las condiciones de vida de los campesinos. Por ello resulta pertinente la pregunta de van Young sobre quién tenía mejores condiciones para subsistir, el campesino libre que ofertaba su fuerza de trabajo a su albedrío pero que dadas las condiciones del mercado no tenía capacidad de negociación, o del trabajador residente en la hacienda que tenía cierto grado de seguridad material.

Finalmente, también demostró que existía un considerable número de trabajadores que se fugaban de las haciendas sin pagar sus deudas, así como un grado mayor de movilidad del que se pensaba podían tener.

En suma, el éxito económico de la hacienda dependía de cuatro factores. Primero, de la disponibilidad de mano de obra barata, la cual estuvo asegurada por el crecimiento demográfico. Segundo, el aumento de la demanda urbana de productos agroganaderos. Tercero, el acceso a fuentes externas de capital, sobre todo del comercio y de la minería. Y, finalmente, la capacidad de realizar inversiones en tecnología, sobre todo en obras de riego.

La investigación de van Young, en conjunto con las de Brading, Taylor y Florescano, dio un giro historiográfico sobre la economía agraria del siglo XVIII. Sus textos permitieron superar las interpretaciones surgidas a partir de los planteamientos de Chevalier y Borah, quienes en gran medida habían adaptado procesos europeos a la historia novohispana, queriendo equiparar el desarrollo de las haciendas con los feudos autárquicos, y por tanto, viendo en ellas economías no monetarias, con fuerza

de trabajo servil y con poderes políticos y jurídicos señoriales donde no los había.

Mostraron que el tamaño y el valor de las haciendas variaban sustancialmente en cada región, de acuerdo con la calidad de la tierra, la disponibilidad de recursos hidráulicos, la disposición de tecnología para el riego, la cercanía de mercados urbanos, las constantes inyecciones de capital y la disponibilidad de mano de obra. Es decir, integraron en su análisis todos los factores de producción que suelen considerar los economistas y concluyeron que la hacienda era una empresa productiva, orientada hacia la obtención de utilidades, que si bien generaba rendimientos bajos, eran seguros.

Finalmente, lograron borrar la imagen del hacendado como señor feudal y lo convirtieron en un hombre de negocios, que buscaba maximizar sus beneficios económicos, aunque sin desechar del todo la función social de las grandes propiedades, pues era evidente que la posesión de la tierra confería estatus.

Hay, sin embargo, algunas consideraciones en la argumentación de van Young que hoy en día, cuarenta años después, ya no son sostenibles. Por ejemplo, la visión dicotómica del autor, que tiende a buscar la relación y oposición entre el campo y la ciudad, lo rural y lo urbano, las elites y las masas, los hombres y el medio. Asimismo, la explicación malthusiana – muy explotada por la escuela de Berkeley de su generación – sobre la relación entre disponibilidad de recursos, la presión sobre la tierra y los ciclos demográficos.

Es necesario resaltar que estudios como el de van Young permitieron vislumbrar la necesidad de hacer estudios regionales y comparar los distintos hallazgos para después construir modelos de explicación general, y no proceder en sentido contrario. Asimismo, fue sin duda importante para superar la influyente Teoría de la Dependencia, que al buscar la conexión de México con el mercado mundial tendía a focalizarse en el estudio de la producción de la plata y, en general, a aislar el estudio de los distintos ramos productivos. El libro mostró que las relaciones económicas al interior de la Nueva España eran mucho más complejas y que el desarrollo de un sector productivo o de una región dependía de la conjugación de muchos factores.

## Bibliografía

Jiménez Pelayo, Águeda, "Entrevista con Eric van Young", en *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. X, núm. 28, diciembre, 2003, págs. 241 – 266.

Young, Eric van, *La ciudad y el campo en el México del siglo XVIII. La economía rural de la región de Guadalajara, 1675 – 1820*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

-----, "Historia rural mexicana desde Chevalier: historiografía de la hacienda colonial", en *Economía, política y cultura en la historia de México. Ensayos historiográficos, metodológicos y teóricos de tres décadas*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, El Colegio de Michoacán, El Colegio de la Frontera Norte, 2010, págs. 35 – 103.

-----, "Dos décadas de obras anglófonas acerca de la historia de México, desde la conquista hasta la independencia: continuidad y cambio desde 1980" en *Economía, política y cultura en la historia de México. Ensayos historiográficos, metodológicos y teóricos de tres décadas*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, El Colegio de Michoacán, El Colegio de la Frontera Norte, 2010, págs. 197 – 255.

Zárate Toscano, Verónica y Flores Clair, Eduardo, "Entrevista a Eric van Young", en *Boletín del Comité Mexicano de Ciencias Históricas*, Querétaro, 28 de octubre de 2010.

Ángeles Paredes Diez de Sollano<sup>9</sup>  
Colegio de Michoacán- México.

---

<sup>9</sup> Candidata a doctora en Historia por el Colegio de Michoacán

# Políticas Editoriales Revista Grafía

## Facultad de Ciencias Humanas - Universidad Autónoma de Colombia

Cuaderno de trabajo de los profesores de la Facultad de Ciencias Humanas.

Universidad Autónoma de Colombia

revgrafia@gmail.com

facultad.cienciashumanas@fuac.edu.co

www.fuac.edu.co

Dirección URL: <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/index>

Facebook: Revista Grafía - Universidad Autónoma de Colombia

Twitter: @Revista\_Grafia

### **Historia y Perfil de la Revista**

Grafía es una publicación semestral de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Autónoma de Colombia. La revista se propone enriquecer la vida académica universitaria de Colombia y de América Latina, promoviendo la discusión por escrito de temas cruciales en el campo de las ciencias sociales y las humanidades. También tiene entre sus objetivos centrales el de estimular y alimentar la investigación humanística, publicando en forma de artículos los avances y resultados de los proyectos de investigación que se adelanten a este nivel, tanto en la Universidad Autónoma como fuera de ella.

El primer número de la Revista Grafía hizo su aparición en la ciudad de Bogotá en el mes de abril del 2003. En esa primera época, la revista era una publicación de los profesores del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma de Colombia, y fue pensada para estimular la investigación y la escritura en el campo de las Humanidades. Pero, luego, cuando el antiguo Departamento abrió programas académicos de pregrado y se convirtió en Facultad, su claustro de profesores comprendió la importancia de empezar a publicar los resultados de sus proyectos de investigación en las áreas de Historia, Filosofía, Literatura, Sociología y Lenguaje, pero también vieron que era necesario ponerse en contacto, de una manera más decidida, con los colegas y comunidades académicas de los ámbitos nacional e internacional.

De acuerdo con sus propósitos, *Grafiá* publicará trabajos que den cuenta de avances o de los resultados finales de proyectos de investigación en el campo de las humanidades; trabajos que contribuyan a evaluar el estado del arte en algún campo específico o que planteen un punto de vista novedoso e interesante con respecto a temas y problemas de discusión permanente y reseñas de libros publicados o reeditados en los dos últimos años.

## Objetivos

- Aportar a la construcción de una red de científicos sociales y humanistas en Colombia y América Latina, con el objeto de fortalecer los procesos investigativos de las diferentes disciplinas que conforman este campo.
- Propender por el acercamiento y la relación entre la sociedad y la universidad, de tal manera que los procesos y trabajos de investigación que se desarrollan en los campos de las humanidades y las ciencias sociales, especialmente en las disciplinas de la historia, la sociología, la literatura, la filosofía y el lenguaje, tengan como uno de sus fines primordiales la reflexión y el planteamiento de alternativas a las problemáticas sociales y culturales de nuestros días.
- Promover las discusiones académicas sobre tópicos de interés para las diferentes disciplinas de las ciencias sociales y humanas, con el propósito de lograr mayores niveles de acercamiento entre los investigadores de Colombia y América Latina.
- Trabajar por la visibilización y reconocimiento de la importancia del nuevo conocimiento producido en el campo de las ciencias sociales y humanas, para el avance de las sociedades en el mundo contemporáneo.

## Público al que se dirige la Revista

La Revista *Grafiá* se dirige a las comunidades académicas universitarias, conformadas por las diferentes facultades y departamentos de ciencias humanas y de ciencias sociales existentes, tanto en Colombia como en América Latina. Por tanto, se dirige a profesores, estudiantes, profesionales de las diversas disciplinas de este gran campo, investigadores y al público lector interesado en la profundización de estos temas.

## Requisitos para la Presentación de artículos

*Grafiá* sólo considerará para su evaluación y posible publicación los textos que se inscriban en una de estas cuatro categorías:

### **a. Artículo de Investigación Científica y Tecnológica**

Documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: Introducción, Metodología, Resultados y Conclusiones. (Tomado del Documento Guía. Servicio Permanente de Indexación de Revistas de Ciencia, Tecnología e Innovación Colombianas de Febrero de 2010).

En este tipo de artículo, el resumen deberá hacer referencia al Título del Proyecto y las características del mismo. También deberá aparecer una nota a pie de página, conectada al título del artículo, que dé cuenta de las fechas de iniciación y terminación del proyecto, de los nombres de los autores, de la entidad financiadora, y de la filiación institucional de los autores.

El artículo de investigación, deberá dar cuenta de sus Fuentes documentales o primarias tanto dentro del texto como al final del mismo; de igual manera deberá contar con las citas de fuentes secundarias respectivas. Al final del artículo se anexará el listado de Fuentes Primarias o documentales y la Bibliografía citadas en el artículo, proporcionando la información completa tanto de los libros como de los documentos citados.

### **b. Artículo de Reflexión Derivado de Investigación**

Documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor; sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales. (Tomado del Documento Guía. Servicio Permanente de Indexación de Revistas de Ciencia, Tecnología e Innovación Colombianas de Febrero de 2010).

El artículo de reflexión deberá hacer referencia tanto en el resumen como en nota a pie de página conectada con el título del artículo, al título del Proyecto de Investigación del que se deriva el artículo, los nombres de los autores, las fechas de iniciación y terminación del proyecto, la entidad financiadora, y la filiación institucional de los autores.

El artículo de reflexión derivada de investigación deberá venir acompañado de las citas textuales y a pie de página respectivas, y al final del artículo deberá venir el listado de las Fuentes citadas, con información completa sobre libros, revistas y documentos.

### **c. Artículo de Revisión derivado de Investigación**

Documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias. (Tomado del Documento Guía. Servicio Permanente de Indexación de Revistas de Ciencia, Tecnología e Innovación Colombianas de Febrero de 2010).

El artículo de Revisión derivado de Investigación, deberá hacer referencia tanto en el Resumen, como en una nota a pie de página conectada al título del artículo, al título del Proyecto de Investigación del que se deriva el artículo y dar información general sobre el Proyecto. En la nota a pie de página deberá ir el título del proyecto, los nombres de los autores, fechas de iniciación y terminación del proyecto, así como el nombre de la entidad financiadora y la filiación institucional de los autores.

#### ***d. Traducciones y transcripciones***

Traducciones de textos clásicos o de actualidad o transcripciones de documentos históricos o de interés particular en el dominio de publicación de la revista. (Tomado del Documento Guía. Servicio Permanente de Indexación de Revistas de Ciencia, Tecnología e Innovación Colombianas de Febrero de 2010).

Sobre la presentación formal de los artículos:

1. Los artículos deben ser enviados en formato Word, a través de correo electrónico o por el sistema de registro OJS.
  2. Deberá remitirse un documento tamaño carta, a espacio y medio, con márgenes superior e inferior, derecha e izquierda en 3 cm. La fuente a utilizar debe ser Times New Roman, tamaño 12 para el cuerpo del texto y tamaño 10 para las notas a pie de página.
  3. Los artículos deberán contener como datos elementales:
    - Título
    - Subtítulo
    - Nombre del autor/autores
    - Filiación institucional
    - Resumen del perfil académico del autor/autores (Extensión no mayor a 5 renglones)
    - Dirección postal y electrónica.
    - Número de teléfono
1. Así mismo, deben cumplir con los siguientes requisitos:
- Resumen en la lengua original del texto, de máximo 130 palabras. En caso en que la lengua sea diferente al español, se solicita también resumen en español.

- Palabras clave, máximo seis.
  - Extensión máxima 8.000 palabras, a espacio y medio. Tamaño carta.
  - Bibliografía y listado de fuentes primarias o documentales citadas en el artículo, al final del mismo.
2. En caso de que el artículo utilice imágenes, deben enviarse por correo electrónico como archivos separados, en formato jpg, con una resolución de 300pp. (píxeles por pulgada), cada imagen debe contar con su respectiva referencia.
  3. Grafiá utiliza el estilo de citación ICONTEC. A continuación se describen las pautas de citación y referenciación solicitadas:

## CITACIÓN

### ***Citas directas breves***

Cuando la cita tiene hasta 6 renglones, se ubica entre comillas con el superíndice al final.

Ejemplo de cita directa breve:

La cita textual “es la transcripción de un fragmento de la obra de un autor y se acredita la propiedad intelectual por medio de comillas que se abren cuando comenzamos a copiar y se cierran cuando termina la transcripción”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> GALINDO, Carmen; GALINDO, Magdalena y TORRES-MICHÚA, Armando. México: Manual de Redacción e Investigación, 1997, pág. 275.

\*\*\*\*

### ***Citas directas extensas***

Cuando la cita es superior a 6 renglones, se presenta con una sangría en ambos extremos de 4 a 5 espacios y con un interlineado sencillo, en tamaño de letra más pequeña y sin comillas; el superíndice se escribe al final de la cita.

Ejemplo de cita directa extensa:

Las revistas científicas son sistemas contextuales de comunicación, de difusión académico-investigativa y fortalecimiento de competencias científicas (escritura, investigación, evaluación, edición), en los cuales la comunidad académica comparte creencias, orientaciones y el compromiso de contribuir, utilizar y hacer avanzar el conocimiento de forma colaborativa y cooperativa<sup>1</sup>.

---

1 MESA ROMÁN, Diana y SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander. Reflexiones sobre la importancia de la gestión editorial de revistas académico investigativas. En: Congreso Internacional de Editores Redalyc (2: 16-19, noviembre: Valdivia, Chile). Memorias. Valdivia: UACH, 2010, pág. 35.

\*\*\*\*\*

### ***Cita indirecta***

Esta cita alude a las ideas de un autor pero en palabras de quien escribe, no lleva comillas, y el superíndice que indica la referencia, se ubica después del apellido del autor y antes de citar su idea.

Ejemplo:

Mirta Botta<sup>2</sup> advierte sobre la necesidad de tener especial cuidado a la hora de parafrasear a algún autor, pues se puede incurrir en el plagio muy fácilmente.

---

2 BOTTA, Mirta. Tesis, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción. Buenos Aires: Biblos, 2002, pág. 69.

\*\*\*\*\*

### ***Cita de cita***

Cuando no se consulta el texto original sino que se toma la cita de otro autor a quien se leyó, se debe referenciar el primero en forma completa (con todos los datos posibles) seguido de la frase "citado por:" y la referencia completa del texto consultado.

Nota: en la bibliografía se debe referenciar al autor que cita. Para este caso: CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo. Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. (2 ed.) Barcelona: Ariel, 2008, pág. 16.

Ejemplo:

Como señala Ong: Platón consideraba la escritura como una tecnología externa y ajena, lo mismo que muchas personas hoy en día piensan de la computadora. Puesto que en la actualidad ya hemos interiorizado la escritura de manera tan profunda y hecho de ella una parte tan importante de nosotros mismos [...] nos parece difícil considerarla una tecnología, como por lo regular hacemos con la imprenta y la computadora<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ONG. Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, citado por CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo. Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. (2ª. ed.) Barcelona: Ariel, 2008, pág. 16.

\*\*\*\*\*

### **Uso de *ibíd***

Abreviatura tomada de la palabra latina *ibídem* cuyo significado es “en el mismo lugar”. Esta abreviatura es utilizada para ubicar una nota a pie de página cuando una obra se cita dos o más veces consecutivamente ( y no se intercala otra referencia diferente). Se utiliza con el fin de no repetir los datos de la referencia. Se escribe la abreviatura y luego se agrega el número de página de la cita, precedida de la abreviatura *pág.*

Ejemplo:

<sup>1</sup> LOCKE, David. La ciencia como escritura. Valencia: Frónesis Càtedra Universitat de Valencia, 1997, pág.86.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, pág. 90.

\*\*\*\*\*

### **Uso de *ídem***

Esta abreviatura es utilizada cuando la cita a realizar proviene de la misma obra y de la misma página que la cita inmediatamente anterior.

Ejemplo:

<sup>1</sup> LOCKE, David. La ciencia como escritura. Valencia: Frónesis Càtedra Universitat de Valencia, 1997, pág.86.

<sup>2</sup> *Ídem.*

\*\*\*\*

### **Uso de Op. Cit.**

Abreviaturas tomadas de las palabras latinas opus citato, cuyo significado es: "en la obra citada". Estas abreviaturas se utilizan cuando es necesario citar la obra de un autor, que ya ha sido citado anteriormente en forma completa (pero no en la referencia inmediatamente anterior). Éstas se escriben a continuación del apellido del autor; luego se agrega el número de la página correspondiente precedido de la abreviatura pág.

Ejemplo:

<sup>1</sup> LOCKE, David. La ciencia como escritura. Valencia: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1997, pág.86.

<sup>2</sup> BOTTA, Mirta. Tesis, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción. Buenos Aires: Biblos, 2002, pág. 69.

<sup>3</sup> LOCKE. Op. cit., pág. 92.

## **REFERENCIACIÓN**

### **Artículo de revista**

Las referencias de publicaciones seriadas están integradas por los siguientes elementos:

APELLIDO, nombre. Título del artículo: subtítulo. En: Título de la publicación: subtítulo de la publicación. Fecha de publicación (nombre del mes completo y año), número del volumen, número de la entrega, paginación. ISSN (opcional).

Ejemplo:

#### Artículo de revista impresa:

LABOV, William. The intersection of sex and social class in the course of linguistic change. En: Language Variation and Change. Marzo, 1990, no. 2, págs. 205-254.

Artículo de revista electrónica:

SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander. Aproximación sociolingüística al uso educomunicativo del chat, el foro y el correo electrónico. En: Revista Virtual Universidad Católica del Norte [online], Septiembre-Diciembre 2008, no. 25. [citado 14, octubre, 2008]. Disponible en: <http://revistavirtual.ucn.edu.co/index.php?option>

Nota: es posible que la publicación electrónica no tenga páginas numeradas, en tal caso se omite el dato.

\*\*\*\*

### **Artículo de periódico**

Las referencias de los artículos de periódicos están integradas por los siguientes elementos:

Artículo de periódico impreso:

APELLIDO, nombre. Título del artículo: subtítulo. En: Título del periódico: Lugar de publicación. Fecha de publicación (día, mes completo y año). Paginación y número de columna.

Ejemplo:

DUQUE, Juan Guillermo. Antioquia reasume competencia para decidir futuro del túnel. En: El Colombiano. Medellín. 7, junio, 2012, pág. 10, col. 1 - 5.

Artículo de periódico en línea:

APELLIDO, nombre. Título del artículo: subtítulo. En: Título del periódico. [En línea]. Fecha de publicación (día, mes completo y año). Disponibilidad. Ejemplo: GALLO MACHADO, Gustavo. En las tiendas del país habrá datáfonos. En: El Colombiano. [En línea]. (7, junio, 2012). Disponible en: <http://www.elcolombiano.com>

\*\*\*\*

### **Libro**

Las referencias de libros están integradas por los siguientes elementos:

APELLIDO, nombre. Título: subtítulo. Número de edición (diferente de la primera edición). Ciudad: Editorial, año de publicación. Total de páginas.

Ejemplos:

Libro impreso:

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo. Las cosas del decir: manual de análisis del discurso. 3 ed. Barcelona: Ariel, 1999, 386 págs.

Libro electrónico:

SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander; PUERTA GIL, Carlos Augusto y SÁNCHEZ CEBALLOS, Lina María [online]. Manual de comunicación en ambientes educativos virtuales. Medellín: Fundación Universitaria Católica del Norte, 2010. [Citado 14, febrero, 2011]. Disponible en: <http://www.ucn.edu.co/institucion/salaprensa/Paginas/Publicaciones/manual-comunicación-ambientes-virtuales.aspx>

Capítulo de libro:

SÁNCHEZ CEBALLOS, Lina María. Usos educativos del chat. En: Manual de comunicación en ambientes educativos virtuales. Medellín: Fundación Universitaria.

\*\*\*\*

## **Tesis y trabajos de grado**

El ICONTEC considera la siguiente estructura para las referencias de tesis y trabajos de grado:

APELLIDO, nombre. Título. Mención o grado al que se opta. Lugar de publicación. Institución académica en que se presenta. Año de publicación. Total de páginas.

Ejemplo:

SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander. Aplicación de la lingüística textual en evaluación de artículos académicos. Tesis de Maestría en Lingüística. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicaciones, 2009, 189 págs.

\*\*\*\*

## **Congresos, conferencias y reuniones**

Para documentos generados a partir de congresos, conferencias y reuniones, el esquema es el siguiente:

Nombre completo del certamen, (número del evento: día(s), mes, año y lugar del evento ). Título de la publicación. Lugar: Editorial o institución, año de publicación y número total de páginas si las hay.

Ejemplo:

CONGRESO INTERNACIONAL DE EDITORES REDALYC. (2: 16-19, noviembre, 2010: Valdivia, Chile).  
Memorias: reflexiones sobre la importancia de la gestión editorial de revistas académico investigativas.  
Valdivia: UACH, 2010, 35 págs.

Para un documento presentado en congresos, conferencias y reuniones, el esquema es el siguiente:

APELLIDO, nombre. Título del documento presentado al certamen. En: (número del evento, día(s), mes, año y lugar). Título de la publicación. Lugar: Editorial o institución, año de publicación y paginación, número inicial y final.

Ejemplo:

MESA ROMÁN, Diana y SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander. Reflexiones sobre la importancia de la gestión editorial de revistas académico investigativas. En: Congreso Internacional de Editores Redalyc (2: 16-19, noviembre: Valdivia, Chile). Memorias. Valdivia: UACH, 2010, págs. 35-45.

\*\*\*\*\*

## **Medios audiovisuales**

El ICONTEC considera la siguiente estructura para las referencias de audiovisuales:

APELLIDO, nombre Autor. Título: subtítulo. [Tipo de material]. Lugar: publicador, año de publicación. Descripción física. Ejemplo: BENIGNI, Roberto. La vida es bella [película]. Italia: Miramax Internacional,

1997, 116 minutos.

\*\*\*\*

### ***Normas jurídicas***

Se consideran normas jurídicas las leyes, reglamentos, órdenes ministeriales, decretos, resoluciones y cualquier acto administrativo que genere obligaciones o derechos. El esquema de referenciación es el siguiente:

JURISDICCIÓN. ENTIDAD RESPONSABLE. Designación y número de la norma. Fecha (día, mes, año). Nombre de la norma si lo tiene. Título de la publicación oficial en que aparece. Lugar de publicación, fecha. Número y paginación.

Ejemplo:

COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 23 (28, enero, 1982). Por la cual se establece la ley de derechos de autor. Diario Oficial. Bogotá, 1982. No. 35949, 50 págs.

\*\*\*\*

### ***Comunicaciones personales***

Las comunicaciones personales pueden ser entrevistas, opiniones, correspondencia y en general textos presentados en eventos y no publicados. Estas comunicaciones no proporcionan datos recuperables, por ello no deben ser incluidas en la bibliografía.

Las comunicaciones personales pueden referenciarse dentro del texto entre paréntesis o con un asterisco y nota a pie de página. Ejemplo: (Entrevista Diana Uribe, Medellín, 25 de febrero de 2001). ... como lo señaló Diana Uribe\* \* (Entrevista Diana Uribe, Medellín, 25 de febrero de 2001). El ICONTEC considera los siguientes elementos para las referencias de documentos electrónicos como los mensajes o correos.

#### Correo electrónico

Responsable del mensaje. Título del mensaje. [Tipo de medio]. Responsabilidad subordinada (opcional).

Lugar de publicación: Editor; fecha de publicación (envío del mensaje). [Fecha de la cita] (opcional). Disponibilidad y acceso. Notas (opcional)

Ejemplo:

LÓPEZ, Carlos. Asesoría [en línea]. Mensaje para: Yenny Cárdenas. Medellín: Universidad de Antioquia, 18 agosto 2010 [citado el 22 agosto 2010]. Disponible en: [ycardenas@net.co](mailto:ycardenas@net.co)

\*\*\*\*

### **Fuentes documentales y bibliografía**

Es la relación alfabética de las fuentes consultadas y citadas durante la redacción de un trabajo. La bibliografía es obligatoria en todo trabajo académico. No se deben incluir en la bibliografía fuentes que no se citen en el desarrollo del texto. La bibliografía se ubica en una página independiente.

La bibliografía se presenta en orden alfabético según el primer apellido de los autores citados, o de los títulos cuando no hay autor. Las referencias bibliográficas se inician contra el margen izquierdo.

En el caso de los artículos de investigación histórica, se debe referenciar al final del escrito, primero el listado de fuentes documentales, sean éstas impresas, manuscritas, audiovisuales, cartográficas, fotográficas, etc., bajo el título de Fuentes documentales. A continuación, irá la Bibliografía, empleada en el artículo.

Ejemplo:

CASSANY, Daniel. La cocina de la escritura. 7 ed. Barcelona: Anagrama, 1999. 165 págs.

----- .Reparar la escritura: didáctica de la corrección de lo escrito. 5ª. ed. Barcelona: Craó, 1997, 170 págs.

GALINDO, Carmen; GALINDO, Magdalena y TORRESMICHÚA, Armando. Manual de redacción e investigación: guía para el estudiante y el profesionalista. México: Grijalbo, 1997. 365 págs.

---

Fuente: Tomado y adaptado de Guía sobre citación y referenciación de textos académico investigativos normas APA-ICONTEC elaborada por Alexander Arbey Sánchez Upegui y Diana Janette Mesa Román.

---

*Acerca de las reseñas:*

1. Las reseñas deben ser enviadas en formato Word, a través de correo electrónico o por el sistema de registro OJS.
2. Deberá remitirse un documento tamaño carta, a espacio y medio, con márgenes superior e inferior, derecha e izquierda en 3 cm. La fuente a utilizar debe ser Times New Roman, tamaño 12. Su extensión deberá ser máximo de 2000 palabras.
3. Deberá contener los datos completos del libro comentado, de la siguiente manera:
  - Autor
  - Título del libro
  - Ciudad de edición
  - Editorial
  - Año
  - Número de páginas
4. Deberá adjuntarse, en archivo separado, una imagen de la carátula del libro reseñado con una resolución de 300pp (píxeles por pulgada).

*Acerca de las traducciones y transcripciones*

1. Las traducciones y transcripciones deben ser enviadas en formato Word, a través de correo electrónico o por el sistema de registro OJS.
2. Deberá remitirse un documento tamaño carta, a espacio y medio, con márgenes superior e inferior, derecha e izquierda en 3 cm. La fuente a utilizar debe ser Times New Roman, tamaño 12. Su extensión no deberá ser superior a 10 páginas.
3. Deberá contener los datos completos del libro traducido o el documento transcrito, de la siguiente manera:

**Libro**

Autor  
Título del libro  
Ciudad de edición  
Editorial  
Año  
Número de páginas

**Documento**

Título del documento  
Archivo al que pertenece  
Sección  
Fondo  
Tomo  
Legajo  
Folios  
Año

## Proceso de arbitraje

Luego de haberse completado el periodo de recepción correspondiente a la convocatoria vigente, los artículos recibidos atraviesan el siguiente proceso de evaluación:

- Control del cumplimiento de los requisitos formales solicitados por la revista.
- Verificación de la originalidad y autenticidad del texto presentado. La Revista no admite artículos que hayan sido publicados previamente, ya sea en formato impreso o digital.
- *Primera ronda de evaluación: Comité Editorial.*  
La Revista somete los artículos a una primera ronda de evaluación interna, bajo proceso anónimo de doble vía. En esta ronda se efectúa una primera revisión de la calidad de los artículos. La Revista aplica un formato que debe ser diligenciado como registro de la evaluación realizada y el concepto emitido. Luego de este proceso, los textos que superen este filtro, continúan con la segunda ronda de evaluación.
- *Segunda ronda de evaluación: Pares externos*  
Cada artículo es sometido a la evaluación de dos (2) pares externos, que son seleccionados de acuerdo con su experticia en el tema propuesto en el texto. Dicha evaluación se realiza bajo el proceso anónimo de doble vía. La Revista aplica un formato que debe ser diligenciado como registro de la evaluación realizada y el concepto emitido. Los árbitros externos cuentan con un (1) mes de plazo, para llevar a cabo su tarea, a partir del momento en el que aceptan ser evaluadores.

- Una vez se cuenta con los conceptos de evaluación, se realiza la notificación a los autores, respecto a la aprobación o no de su texto, mediante el envío de los formatos de evaluación correspondientes al artículo presentado, conservando el anonimato de los evaluadores.
- En caso de que el artículo haya sido aprobado, y de que sin embargo, existan sugerencias para la corrección del texto, el autor contará con quince (15) días de plazo para llevar a cabo las modificaciones solicitadas.

## Declaración de ética y buenas prácticas editoriales

La Revista Gráfica se adhiere a las directrices internacionales propuestas por el Comité de Ética en la Publicación (COPE), y con base en su Código de conducta y mejores prácticas para editores (2011), su Código de directrices éticas para pares revisores (2013) y su Guía de estándares internacionales para autores (2010), formula su declaración de ética y buenas prácticas editoriales, que se propone como una guía de acción para todas las partes que se involucran en el proceso editorial.

### **Editora:**

- Garantizar un proceso editorial transparente, que pueda ser verificado por cualquier instancia que lo requiera.
- Mantener una comunicación fluida con todas las partes involucradas dentro del proceso editorial.
- Comunicar a los autores, de manera ágil y oportuna, los resultados del proceso de evaluación.
- Cumplir con los plazos establecidos para las diferentes etapas del proceso editorial.
- Seleccionar de forma técnica e imparcial los pares evaluadores externos idóneos por su experticia y dominio del tema, para llevar a cabo la evaluación de cada artículo.
- Certificar mediante una constancia, la labor realizada por los pares evaluadores y demás colaboradores de la Revista.
- Certificar, mediante una constancia, la presentación y publicación de artículos en la Revista, en caso de que el autor lo requiera.

### **Evaluadores:**

- Ajustarse a los plazos establecidos por la Revista para la evaluación de artículos.
- Si bien el proceso de evaluación ha sido diseñado para cumplir los requerimientos de anónimo de doble vía, en caso de que el evaluador conozca el trabajo de antemano, dar a conocer tal situación y abstenerse de participar en la evaluación.
- Diligenciar el formato de evaluación suministrado por la Revista.
- Realizar una lectura cuidadosa del artículo, que en lo posible suministre sugerencias constructivas a los autores, que les permita mejorar sus textos, en caso de requerirlo.
- Como especialista en el tema del artículo, apoyar a la Revista en la detección de plagio y otras infracciones contra las buenas prácticas editoriales, que pudieran presentarse en el mismo.

### **Autores:**

- Presentar a la Revista para evaluación y posible publicación, únicamente artículos originales e inéditos.
- Ajustarse a los parámetros formales y editoriales de la Revista y a los plazos de las convocatorias.
- No llevar a cabo prácticas que infrinjan o atenten contra las buenas prácticas editoriales (Plagio, fraude etc.).
- En caso de que haya correcciones sugeridas por los pares evaluadores a su artículo, colaborar con la revista en el proceso de corrección de las mismas, haciéndolo dentro de los plazos solicitados y con los cuidados requeridos.
- En los casos en los que se soliciten correcciones a los artículos, sólo se aceptará una única versión corregida del artículo, para evitar confusiones en el proceso editorial.
- Realizar la revisión de la última versión del artículo, previa a impresión, para dar el visto bueno para su publicación final.

### **Sobre el conflicto de intereses:**

Para todos los actores involucrados en el proceso editorial (Directora, editora, miembros del comité editorial, miembros del comité científico internacional, autores, pares evaluadores y asistente editorial), y con el objeto de salvaguardar los principios éticos de la Revista, se recomienda abstenerse de participar en aquellas situaciones en las que el conflicto de intereses pueda presentarse.



# Editorial policies Revista Grafía

## School of Human Sciences Universidad Autónoma de Colombia

Professors Work Journal School of Human Sciences  
Universidad Autónoma de Colombia  
revgrafia@gmail.com  
facultad.cienciashumanas@fuac.edu.co  
www.fuac.edu.co

Dirección URL: <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/index>  
Facebook: Revista Grafía - Universidad Autónoma de Colombia  
Twitter: @Revista\_Grafía

### History and profile of the journal

Grafía is a biannual magazine published by the School of Human Sciences of Universidad Autónoma de Colombia. Its goal is to enrich academic life at the university level in Colombia and Latin America by fostering written discussion of central topics in the field of the human sciences. It also aims at stimulating humanistic research by publishing advances and the results of pieces of research developed within the area both in Universidad Autónoma and outside it in the form of research articles.

The first issue of Grafía was published in Bogotá in April 2003. At that first period, Grafía was a journal for the professors in the Department of Humanities at Universidad Autónoma de Colombia and it was thought of as a tool to enhance research and writing practices in the field of Humanities. But then, when the former Department became a School, its new structure as well as the faculty understood the importance of beginning to publish its research results in the areas of History, Philosophy, Literature, Sociology and Language, but also of getting in touch in a more decisive manner with colleagues and academic communities both at the national and the international levels.

Following its purposes, Grafía will publish papers that account for advances or final results of research projects in the field of the humanities; pieces of work dealing with humanistic topics which help evaluate the state of the art in a specific field or those which state an innovative viewpoint regarding permanent discussion topics and problems as well as reviews of books published or re-edited in the last two years.

## Objectives

- Contribute to the development of a net of social and humanist scientists in Colombia and Latin America, aiming to strengthen research processes in the different disciplines that make up this field.
- Favour the approximation and relationship between society and the university, in such a way that research processes carried out in the fields of humanities and social studies, especially history, sociology, literature, philosophy, and linguistics, have as one of their main goals the enhancement of reflection and the proposal of alternative solutions to nowadays social and cultural problems.
- Stimulate academic discussions regarding topics of interest for the different disciplines in human and social sciences, enhancing better levels of dialogue among researchers in Colombia and Latin America.
- Work for the acknowledgement of the importance of new knowledge produced in the field of social and human sciences, for the advancement of societies in the contemporary world.

## Target public of the Journal

Revista Grafiía is oriented to university academic communities, made up of different schools and departments of Human and social sciences existing both in Colombia and Latin America. So, it is addressed to professors, students, professionals of the different disciplines in this major field, as well as to researchers and general public interested in deepening their knowledge in these topics.

## Requisites for the submission of papers

Grafiía will consider for evaluation and possible publication only those papers that belong to one of the following categories:

### ***a. Scientific or Technological Research Paper***

Those which, in a detailed manner, present the original results of finished research projects. The generally used structure contains four sections: Introduction, Methodology, Results and Conclusions (Taken from Guidelines Document. Permanent service of indexation of Colombian Scientific, Technological and Innovation Journals, Feb. 2010).

In this type of paper, the abstract must mention the name of the project and its features. It must also contain a footnote connected to the title and mentioning the beginning and finishing dates of the project, the names of the authors and the funding entity.

A research article must account for its documentary or primary sources both within its body and at the end; it must also cite its secondary sources. At the end of the document a list of the documentary or primary sources must appear as well as the bibliography of the sources cited giving full details about the books and documents quoted.

### ***b. Reflection Paper Based on Research***

Papers presenting the results of finished research from an analytic, interpretive or critical viewpoint of the author, about a specific topic and using original sources. (Taken from Guidelines Document. Permanent service of indexation of Colombian Scientific, Technological and Innovation Journals, Feb. 2010).

A reflection paper based on research must refer, both in the abstract and a footnote connected to the title, to the name of the research project from which it was derived. It must also give general information about the project. It must include the name of the project, its authors, beginning and finishing dates, as well as the name of the funding entity. A reflection paper based on research must have textual citations in footnotes and at the end of the text it must contain the full list of sources with complete information about books, journals and documents.

### ***c. Revision article derived from research***

Document regarding finished research in which the results of published or non-published research are analyzed, systematized and integrated, about one field of science or technology with the aim of accounting for advancements or trends development. It refers to at least 50 sources. (Taken from Guidelines Document. Permanent service of indexation of Colombian Scientific, Technological and Innovation Journals, Feb. 2010).

A revision article based on research must refer both in the abstract and in the footnote associated to the title to the name of the project from which it derives, as well as to the general information regarding the research project. In the footnote it must contain the title of the project, the author's names, the beginning and finishing dates of the project together with the funding entity.

Paper resulting from finished research in which the results of published or non-published research projects regarding a field of science or technology are analyzed, systematized and integrated with the purpose of accounting for advances or development trends. It presents a careful bibliographic revision of at least 50 sources. (Taken from Guidelines Document. Permanent service of indexation of Colombian Scientific, Technological and Innovation Journals, Feb. 2010).

A reflection paper based on research must refer, both in the abstract and a footnote connected to the title, to the name of the research project from which it was derived. It must also give general information about the project. It must include the name of the project, its authors, beginning and finishing dates, as well as the name of the funding entity.

#### ***d. Translations and transcriptions***

Translations of classic texts or of current importance or transcriptions of historical documents or of particular interest in the domain of publication of the journal. (Taken from Guidelines Document. Permanent service of indexation of Colombian Scientific, Technological and Innovation Journals, Feb. 2010).

About formal presentation of papers:

1. Papers must be sent in Word format via email or via the OJS recording system.
2. They must be written in A4 size, at 1.5 line spacing, with margins of 3 cm all around. The font must be Time New Roman, 12 points for the body of the text, and 10 points for footnotes.
3. Articles must contain as minimum the following elements:
  - Title
  - Subtitle
  - Name of author/authors
  - Institution
  - Summary of the academic profile of the author (no longer than 5 lines)
  - Postal and electronic address
  - Telephone number
4. Similarly, they must comply with the following requisites:
  - Abstract in the original language of the paper, maximum 130 words. In case the language is different from Spanish, an abstract in Spanish is required.
  - Key words: maximum six.
  - Maximum extension of 8,000 words, at 1,5 line spacing, in A4 size.
  - Bibliography and primary sources reference list at the end.

5. In case the article has images, they must be sent via email as separate files in jpg format with a resolution of 300 pixels per inch, each image must have its own reference caption.
6. GRAFIA uses ICONTEC (the Colombian Standards Institute) referencing system. Next, the quotation and referencing guidelines asked for are presented:

## CITATION

### ***Brief direct quotes***

When the quote is up to 6 lines long, it is placed between quotation marks and with a superscript number at the end.

Example of a brief citation:

A literal quote “es la transcripción de un fragmento de la obra de un autor y se acredita la propiedad intelectual por medio de comillas que se abren cuando comenzamos a copiar y se cierran cuando termina la transcripción”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> GALINDO, Carmen; GALINDO, Magdalena y TORRES-MICHÚA, Armando. México: Manual de Redacción e Investigación, 1997, pág. 275.

\*\*\*\*

### ***Extensive direct quotes***

When the quotation is longer than six lines, it is indented with 4 or 5 spaces on each side, it has single line spacing, it goes with smaller font, without quotation marks, and a superscript number is added at the end.

Example of an extensive direct quote:

Las revistas científicas son sistemas contextuales de comunicación, de difusión académico-investigativa y fortalecimiento de competencias científicas (escritura, investigación, evaluación, edición), en los cuales la comunidad académica comparte creencias, orientaciones y el compromiso de contribuir, utilizar y hacer

avanzar el conocimiento de forma colaborativa y cooperativa<sup>1</sup>.

---

1 MESA ROMÁN, Diana y SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander: Reflexiones sobre la importancia de la gestión editorial de revistas académico investigativas. En: Congreso Internacional de Editores Redalyc (2: 16-19, noviembre:Valdivia, Chile). Memorias.Valdivia: UACH, 2010, pág. 35.

\*\*\*\*

### **Indirect quote**

This type of citation makes reference to the ideas of an author in the words of the one writing, it does not take quotation marks, and the superscript number which indicates the reference is located after the author's last name, before citing his or her idea.

Example of an indirect quote:

Mirta Botta<sup>2</sup> warns about the need of having special care when paraphrasing an author's ideas, as people can easily fall into plagiarism.

---

2 BOTTA, Mirta. Tesis, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción. Buenos Aires: Biblos, 2002, pág. 69.

\*\*\*\*

### **Quoting a quote**

When the original source is not read, but a quote is taken from another author who was read, the first must be referred to in a complete way (with as many data as possible) followed by the phrase "cited by:" and the complete reference to the consulted source.

Note: the author citing the other must be referenced in the reference list. In this case: CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena and TUSÓN VALLS, Amparo. Las cosas del decir. Manual de Análisis del Discurso. (2 ed.) Barcelona: Ariel, 2008, p. 16.

Example of quoting a quote:

As Ong claims, Platón consideraba la escritura como una tecnología externa y ajena, lo mismo que muchas personas hoy en día piensan de la computadora. Puesto que en la actualidad ya hemos interiorizado la escritura de manera tan profunda y hecho de ella una parte tan importante de nosotros mismos [...] nos parece difícil considerarla una tecnología, como por lo regular hacemos con la imprenta y la computadora<sup>1</sup>.

---

1 ONG. Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, citado por CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo. Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. (2ª. ed.) Barcelona: Ariel, 2008, pág. 16.

\*\*\*\*

### **Use of *ibid***

Abbreviation taken from the Latin word *Ibídem*, meaning “in the same place”. This abbreviation is used as a footnote when a piece of work is cited twice or more times consecutively (and no other reference is placed in between). It is used with the purpose of not repeating the data of the reference. The abbreviation is written and then the page number of the quote, preceded by the abbreviation pag.

Example:

- 1 LOCKE, David. La ciencia como escritura. Valencia: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1997, pág.86.
- 2 *Ibíd.*, pág. 90.

\*\*\*\*

### **Use of *Idem***

This abbreviation is used when a citation comes from the same source and the same page as the previous one.

Example:

- 
- 1 LOCKE, David. La ciencia como escritura. Valencia: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1997, pág.86.
  - 2 *Ídem.*

\*\*\*\*

### **Use of *Op. Cit***

Abbreviations taken the Latin words *opus citato*, meaning: “in the cited paper”. These abbreviations are used when it is necessary to cite an author’s paper, which has previously been cited in a complete manner (but not in the preceding citation). They are written after the author’s last name, then the number of the corresponding page is added preceded by the abbreviation pág.

Example:

- 
- 1 LOCKE, David. La ciencia como escritura. Valencia: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1997, pág.86.
  - 2 BOTTA, Mirta. Tesis, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción. Buenos Aires: Biblos, 2002, pág. 69.
  - 3 LOCKE. Op. cit., pág. 92.

## REFERENCING

### ***Journal article***

References to serial publications will be made up of the following items:

LAST NAME, name. Paper title: subtitle. In: Publication name: subtitle of the journal. Publication date (complete name of the month and year), volume number, issue number, page. ISSN (optional).

Example:

Printed journal article:

LABOV, William. The intersection of sex and social class in the course of linguistic change. En: Language Variation and Change. Marzo, 1990, no. 2, págs. 205-254.

Electronic journal article:

SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander. Aproximación sociolingüística al uso educucomunicativo del chat, el foro y el correo electrónico. En: Revista Virtual Universidad Católica del Norte [online], Septiembre-Diciembre 2008, no. 25. [citado 14, octubre, 2008]. Disponible en:

<http://revistavirtual.ucn.edu.co/index.php?option>

Note: it is possible that the electronic journal does not have numbered pages, in such a case this datum is omitted.

\*\*\*\*

### ***Newspaper article:***

References to newspaper article will be made up of the following items:

Printed newspaper article:

LAST NAME, name. Paper article: subtitle. En: Newspaper name: place of publication. Issue date (day, complete name of the month, and year.) Page and name of the column.

Example:

DUQUE, Juan Guillermo. Antioquia reasume competencia para decidir futuro del túnel. En: El Colombiano. Medellín. 7, junio, 2012, pág. 10, col. 1- 5.

Online newspaper article:

LAST NAME, name. Paper article. Subtitle: En: Newspaper name. [On line]. Issue date (day, complete name of the month, and year). Availability.

Example:

GALLO MACHADO, Gustavo. En las tiendas del país habrá datáfonos. En: El Colombiano. [En línea]. (7, junio, 2012). Disponible en: <http://www.elcolombiano.com>

\*\*\*\*

**Book**

References to books are made up of the following items:

LAST NAME, name. Title: subtitle. Issue number (different from the first edition). City: Publishing house, year. Total number of pages.

Examples:

Printed book:

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo. Las cosas del decir: manual de análisis del discurso. 3 ed. Barcelona: Ariel, 1999, 386 págs.

Electronic book:

SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander; PUERTA GIL, Carlos Augusto y SÁNCHEZ CEBALLOS, Lina María [online]. Manual de comunicación en ambientes educativos virtuales. Medellín: Fundación Universitaria Católica del Norte, 2010. [Citado 14, febrero, 2011]. Disponible en: <http://www.ucn.edu.co/institucion/salaprensa/Paginas/Publicaciones/manual-comunicación-ambientes-virtuales.aspx>

*Book chapter:*

SÁNCHEZ CEBALLOS, Lina María. Usos educativos del chat. En: Manual de comunicación en ambientes educativos virtuales. Medellín: Fundación Universitaria.

\*\*\*\*

### ***Theses and dissertations***

ICONTEC, the Colombian Standards Institute, suggests the following structure for theses and graduation papers:

LAST NAME, name. Title. Degree opted for. Place of publication. Academic institution to which it is presented. Year of publication. Total number of pages.

Example:

SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander. Aplicación de la lingüística textual en evaluación de artículos académicos. Tesis de Maestría en Lingüística. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicaciones, 2009, 189 págs.

\*\*\*\*

### ***Congresses, conferences and meetings***

For documents generated from congresses, conferences and meetings, the structure is the following:

Complete name of the event, (number of the vents: day(s), month, year and place of the event). Title of the publication. Place: Publishing house and total number of pages, in cases there are.

Example:

CONGRESO INTERNACIONAL DE EDITORES REDALYC. (2: 16-19, noviembre, 2010: Valdivia, Chile). Memorias: reflexiones sobre la importancia de la gestión editorial de revistas académico investigativas. Valdivia: UACH, 2010, 35 págs.

For papers presented at congresses, conferences and meetings, the structure is the following:

LAST NAME, name. Name of the paper presented at the event. En: (number of the event, day(s), month,

year and place). Title of the publication. Place. Publishing house or institution, year of the publication, starting to final pages.

Example:

MESA ROMÁN, Diana y SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander: Reflexiones sobre la importancia de la gestión editorial de revistas académico investigativas. En: Congreso Internacional de Editores Redalyc (2: 16-19, noviembre: Valdivia, Chile). Memorias. Valdivia: UACH, 2010, págs. 35-45.

\*\*\*\*

### ***Judicial regulations***

Judicial regulations are laws, rules, ministerial orders, decrees, resolutions or any other administrative obligations or rights. The referencing structure is the following:

JURISDICTION. RESPONSIBLE BODY. Name and number of the regulation. Date (day, month, year). Name of the rule, if it has it. Title of the governmental publication it appears in. Place of issue, date. Number, and number of pages.

Example:

COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 23 (28, enero, 1982). Por la cual se establece la ley de derechos de autor. Diario Oficial. Bogotá, 1982. No. 35949, 50 págs.

\*\*\*\*

### ***Personal communications***

Personal communications can be interviews, opinions, correspondence, and, in general, texts presented at events and not published. These communications do not present recovery data, so they don't have to be included in the reference list.

Personal communications can be referenced within the body of the document in parentheses or with an asterisk and a footnote.

Example:

(Entrevista Diana Uribe, Medellín, 25 de febrero de 2001). ... como lo señaló Diana Uribe\*\* (Entrevista Diana Uribe, Medellín, 25 de febrero de 2001). The Colombian Standards Institute, ICONTEC, considers the following elements for referencing electronic documents such as messages or emails:

*Electronic mail*

Person responding for the message. Title of the message. [Type of media]. Subordinate responsibility (optional). Place of publication: Editor, date of publication (sending of the message). [Citation date] (optional). Availability and access. Notes (optional)

Example:

LÓPEZ, Carlos. Asesoría [en línea]. Mensaje para: Yenny Cárdenas. Medellín: Universidad de Antioquia, 18 agosto 2010 [citado el 22 agosto 2010]. Disponible en: ycardenas@net.co

\*\*\*\*

**Documentary sources and reference list**

It is the alphabetical list of the checked sources and quoted along the body of a paper. The reference list is obligatory in every academic paper. Sources that are not cited or used in the body of a paper must not be included. The reference list is placed on an independent page.

The reference list takes an alphabetical order considering the first last name of the cited authors, or titles when there is no author. Bibliographic references start right next to the left margin.

In the case of history research papers, at the end of the paper first the list of documentary sources must be referenced, whether they are printed, hand written, audio-visual, cartographic, photographic, etc., under the title of the documentary sources; the bibliography used for the article should be included afterwards.

Example:

CASSANY, Daniel. La cocina de la escritura. 7 ed. Barcelona: Anagrama, 1999. 165 págs.

------. Reparar la escritura: didáctica de la corrección de lo escrito. 5ª. ed. Barcelona: Craó, 1997, 170 págs.

GALINDO, Carmen; GALINDO, Magdalena y TORRESMICHÚA, Armando. Manual de redacción e investigación: guía para el estudiante y el profesionalista. México: Grijalbo, 1997. 365 págs.

---

Source: Taken and adapted from Guía sobre citación y referenciación de textos académico investigativos normas APA-ICONTEC by Alexander Arbey Sánchez Upegui and Diana Janette Mesa Román.

---

*About reviews:*

1. Reviews must be sent in Word format, via email or using the OJS referencing system.
2. It must be forwarded in an A4 document; written at 1,5 line spacing, with margins of 3 cm all around. The font must be Times New Roman, 12 points. The maximum extension must be 2,000 words.
3. It must have the data of the reviewed material, in the following manner:
  - Author
  - Title of the book
  - City of issue
  - Publishing house
  - Year
  - Number of pages
4. In a separate file, an image of the cover of the book being reviewed must be attached with a resolution of 300 pixels by inch.

*About translations and transcriptions*

5. Translations and transcriptions must be sent in Word format via email or using the OJS referencing system.
6. They must be sent in A4 format, at 1,5 line spacing, with margins of 3 cm all around. The font must be Times New Roman, 12 points. The maximum extension must be 10 pages.
4. The data of the book translated or transcribed must be attached in the following manner:

**Book**

Author  
Title of the book  
City of issue  
Publishing house  
Year  
Number of pages

**Document**

Name of the document  
File it belongs to  
Section  
Collection  
Number  
Bundle  
Pages  
Year

## Judging Process

After completing the period of document reception for the call for contributions, papers go through the following process of evaluation:

- Control of compliance of formal requirements asked for by Revista Grafía.
- Check of originality and authenticity of the submitted article. The Journal does not accept articles which have been published previously, neither in print or electronic formats.
- *First round of evaluation: Editorial Committee*

The Journal subjects each contribution to a first round of internal evaluation, under an anonymous two-way process. In this first round, the quality of the articles is checked. The Journal applies a form to be filled out as a record of the evaluation carried out and the concept issued. After this process, those article meeting the requirements, go to a second evaluation round.

- *Second evaluation round: External peers*

Each article is subjected to the evaluation of two (2) external peers, who are chosen according to their expertise in the field proposed in the document. Such evaluation is carried out following an anonymous two-way process. The Journal applies a form to be filled out as a record of the evaluation carried out and the concept issued. The external jury is given one (1) month to carry out their evaluation from the moment they accept their task as evaluators.

- Once the jury's concepts are issued, authors are notified regarding the acceptance or refusal of their papers by sending the evaluation forms corresponding to the gauged paper, keeping the names of the

evaluators secret.

- When the paper has been approved, though some correction suggestions are given, the author will have fifteen (15) days to do the corrections requested.

## **Ethics and good editorial practices statement**

Revista Grafía adheres to the international guidelines of COPE, the Committee on Publication Ethics, and based on their Behaviour Code and best practices for editors (2011), their Code of ethical guidelines for reviewers (2013), and their International standards for authoring guidelines, states its ethics declaration and good editorial practices, which is proposed as lines of action for all the parties involved in the editorial process.

### ***Editor:***

- Guarantee a transparent editorial process, which can be verified by any party who requires it.
- Keep fluent communication with all the parties involved in the editorial process.
- Communicate to authors, in a quick and timely manner, the results of the evaluation process.
- Comply with the deadlines established for the different stages of the editorial process.
- Select in a technical and unbiased manner the external peers who are suitable because of their expertise and knowledge of the field, to carry out their evaluation of each article.
- Certify, by means of a statement, the work carried out by evaluating peers and all others who contribute to the Journal.
- Certify, by means of a statement, the submittal and publication of articles in the Journal, in case an author requires it.

### ***Evaluators:***

- Meet the deadline established by the Journal for the evaluation of articles.

- Even though the evaluation process has been designed to be carried out in an anonymous two-way manner, in case the peer knows about the paper beforehand, he or she must say so and refrain from participating in the evaluation of such specific piece of work.
- Fill out the form provided by the Journal for the evaluation of an article.

### ***Authors:***

- Submit to Revista Gráfica, for evaluation and possible publication, only original, unpublished articles.
- Meet the formal and editorial requirements of the Journal as well as the deadlines of calls for articles.
- Not to carry out behaviours which go against the good editorial practices (plagiarism, fraud etc.).
- In case corrections are suggested by evaluators of their article, help with the Journal in the process of correction, doing them in time and with due care.
- In case corrections are asked for, only one corrected version will be accepted in order to avoid confusion in the editorial process.
- Do the final proofreading before printing, in order to give their final approval.

### ***About interest conflict***

For all the actors involved in the editorial process (Director; Editor; editorial board members, members of the International Scientific Committee, authors, peer reviewers, and editorial assistant), and in order to safeguard the ethical principles of the magazine, it is recommended to abstain from participating in those situations in which the conflict of interest is made present.

# Políticas Editoriais Revista Grafía

## Faculdade de Ciências Humanas - Universidade Autônoma de Colômbia

Cuaderno de trabajo de los profesores de la Facultad de Ciencias Humanas.

Universidad Autónoma de Colombia

revgrafia@gmail.com

facultad.cienciashumanas@fuac.edu.co

www.fuac.edu.co

Página web: <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/index>

Facebook: Revista Grafía - Universidad Autónoma de Colombia

Twitter: @Revista\_Grafia

### **História e perfil da revista**

Grafía é uma publicação semestral da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Autônoma de Colômbia. A revista se propõe enriquecer a vida acadêmica universitária da Colômbia e da América Latina, promovendo a discussão por escrito de temas cruciais no campo das Humanidades. Também tem entre seus objetivos centrais o de estimular a pesquisa humanística, publicando em forma de artigos os avanços e resultados de projetos de investigação desenvolvidos tanto na Universidade Autônoma como fora dela.

O primeiro número da Revista Grafía saiu no mês de abril de 2003. Nessa primeira época, a revista era uma publicação dos professores do Departamento de Humanidades da Universidade Autônoma de Colômbia, pensada para estimular a pesquisa e a escrita no campo das Humanidades. Quando o antigo Departamento abriu programas acadêmicos de graduação convertendo-se em Faculdade, sua nova estrutura e seu coletivo de professores compreenderam a importância de publicar os resultados de seus projetos de investigação nas áreas de História, Filosofia, Literatura, Sociologia e Linguagem, mas também perceberam que era necessário colocar-se em contato, de um modo mais decidido, com os colegas e comunidades acadêmicas de âmbito nacional e internacional.

De acordo com seus propósitos, Grafía publicará trabalhos que dêem conta dos avanços ou dos resultados finais de projetos de pesquisa no campo das Humanidades; trabalhos sobre temas de interesse humanístico que contribuam à avaliação do estado da arte em algum campo específico, ou que proponham um ponto de vista inédito e interessante relativo a temas e problemas de discussão permanente, e resenhas de livros publicados ou reeditados nos dois últimos anos.

## Objetivos

- Aportar à construção de uma rede de científicos sociais e humanistas na Colômbia e na América Latina, com o objeto de fortalecer os processos investigativos das diferentes disciplinas que conformam este campo.
- Propender pela aproximação e a relação entre a sociedade e a universidade, de maneira tal que os processos e trabalhos de investigação que se desenvolvem nos campos das humanidades e das ciências sociais, especialmente nas disciplinas da história, a sociologia, a literatura, a filosofia e a linguagem, tenham como um de seus fins primordiais a reflexão e o delineamento de alternativas às problemáticas sociais e culturais de nossos dias.
- Promover as discussões acadêmicas sobre tópicos de interesse para as diferentes disciplinas das ciências sociais e humanas, com o propósito de lograr maiores níveis de aproximação entre os pesquisadores da Colômbia e da América Latina.
- Trabalhar pela visibilidade e reconhecimento de importância do novo conhecimento produzido no campo das ciências sociais e humanas, para o avanço das sociedades no mundo contemporâneo.

## Público alvo da Revista

A Revista Graffía está dirigida às comunidades acadêmicas universitárias, conformadas pelas diferentes faculdades e departamentos de ciências humanas e de ciências sociais existentes, tanto na Colômbia quanto na América Latina. Por isto, está dirigida a professores, estudantes, profissionais das diversas disciplinas de este grande campo, pesquisadores e ao público leitor interessado no aprofundamento destes temas.

## Requerimentos para apresentação de artigos

Graffía só considerará para avaliação e possível publicação os artigos que se inscrevam em uma das seguintes categorias:

### ***a. Artigo de Investigação Científica e Tecnológica***

Documento que apresenta, de maneira detalhada, os resultados originais de projetos concluídos de investigação. A estrutura geralmente utilizada contém quatro segmentos importantes: Introdução,

Metodología, Resultados e Conclusões. (Cf. Documento Guía. Servicio Permanente de Indexación de Revistas de Ciencia, Tecnología e Innovación Colombianas. Fevereiro de 2010).

Nesse tipo de artigo, o resumo deverá fazer referência ao Título do Projeto e às suas características. Também deverá aparecer uma nota de rodapé, conectada ao título do artigo, indicando as datas de início e conclusão do projeto, os nomes do(s) autor(es) e da instituição financiadora.

O artigo de investigação deverá dar conta de suas Fontes documentais ou primárias, tanto no interior do texto como ao final do mesmo; de igual maneira deverá citar as respectivas fontes secundárias. Ao final do artigo se anexará a lista de Fontes Primárias ou documentais e a Bibliografia citadas no artigo, proporcionando a informação completa tanto dos livros e artigos como dos documentos citados.

### ***b. Artigo de Reflexão Derivado de Investigação***

Documento que apresenta resultados de investigação concluída desde uma perspectiva analítica, interpretativa ou crítica do autor, sobre um tema específico, recorrendo a fontes originais. (Cf. Documento Guía. Servicio Permanente de Indexación de Revistas de Ciencia, Tecnología e Innovación Colombianas. Fevereiro de 2010).

O artigo de reflexão deverá fazer referência tanto no resumo como em nota de rodapé conectada com o título do artigo, o título do Projeto de Investigação do qual deriva o artigo, o(s) nome(s) do(s) autor(es), as datas de início e conclusão do projeto e a instituição financiadora.

O artigo de reflexão derivada de investigação deverá apresentar citações textuais com suas respectivas notas de rodapé, e ao final do artigo deverá aparecer a lista das Fontes citadas, com informação completa sobre livros, revistas e documentos.

### ***c. Artigo de Revisão derivado de Investigação***

Documento resultado de uma investigação concluída onde se analisam, sistematizam e integram os resultados de investigações publicadas ou não publicadas, sobre um determinado campo em ciência ou tecnologia, com a finalidade de dar conta dos avanços e das tendências em desenvolvimento. Caracteriza-se por apresentar uma cuidadosa revisão bibliográfica de pelo menos 50 referências. (Cf. Documento Guía. Servicio Permanente de Indexación de Revistas de Ciencia, Tecnología e Innovación Colombianas. Fevereiro de 2010).

O artigo de Revisão derivado de Investigação deverá fazer referência, tanto no Resumo, como numa nota de rodapé conectada ao título do artigo, do título do Projeto de Investigação do qual deriva o artigo, e dar informação geral sobre o Projeto. Na mesma nota de rodapé deverá indicar o título do projeto, o(s) nome(s) do(s) autor(es), datas de início e conclusão do projeto, assim como o nome da instituição financiadora.

#### **d. Traduções e transcrições**

Traduções de textos clássicos ou de tempo presente ou transcrições de documentos históricos ou de interesse particular no domínio de publicação da revista. (Cf. Documento Guía. Servicio Permanente de Indexación de Revistas de Ciencia, Tecnología e Innovación Colombianas. Fevereiro de 2010).

Sobre a apresentação formal dos artigos:

1. Os artigos devem ser enviados em formato Word, a través do correio eletrônico ou pelo sistema de registro OJS.
2. Deve ser remetido um documento tamanho carta, espaço e médio entre linhas, com margens superior e inferior, direita e esquerda de 3 cm. A fonte utilizada deve ser Times New Roman, tamanho 12 para o corpo do texto e tamanho 10 para as notas ao pé da página.
3. Os artigos deverão conter como dados elementares:
  - Título
  - Subtítulo
  - Nome do autor/autores
  - Filiação institucional
  - Resumo do perfil acadêmico do autor/autores (Extensão não maior a 5 linhas)
  - Endereço postal e eletrônico.
  - Número do telefone
1. Assim também deve cumprir com os seguintes requisitos:
  - Resumo na língua original do texto, de máximo 130 palavras. No caso em que a língua seja diferente do espanhol, se solicita também o resumo em espanhol.
  - Palavras chave, máximo seis.
  - Extensão máxima 8.000 palavras, a espaço e médio. Tamanho carta.
  - Bibliografia e listado de fontes primárias ou documentais citadas no artigo, no final do mesmo.

2. Caso o artigo utilize imagens, devem ser enviadas por correio eletrônico como arquivos separados, em formato jpg, com uma resolução de 300pp. (pixels por polegada), cada imagem deve contar com sua respectiva referência.
3. Grafía utiliza o estilo de citação ICONTEC. A continuação se descrevem as pautas de citação e referenciação solicitadas:

## CITAÇÕES

### ***Citações diretas breves***

Quando a citação tem até 6 linhas, vai entre aspas e com o superíndice no final.

Exemplo de citação direta breve:

A citação textual “é a transcrição de um fragmento da obra de um autor e se reconhece a propriedade intelectual por médio de aspas que se abrem quando começarmos a copiar e se fecham quando termina a transcrição”.<sup>1</sup>

---

1 GALINDO, Carmen; GALINDO, Magdalena e TORRES-MICHÚA, Armando. Manual de Redacción e Investigación. México: Grijalbo, 1997, pág. 275.

\*\*\*\*

### ***Citações diretas extensas***

Quando a citação é superior a 6 linhas, se apresenta com uma sangria em ambos os extremos de 4 a 5 espaços e com um entrelinhado simples, em tamanho de letra mais pequena e sem aspas; o superíndice se escreve no final da citação.

Exemplo de citação direta extensa:

As revistas científicas são sistemas contextuais de comunicação, de difusão acadêmico-investigativa e fortalecimento de competências científicas (escrita, investigação, avaliação, edição), nos quais a

comunidade acadêmica compartilha crenças, orientações e o compromisso de contribuir, utilizar e fazer avançar o conhecimento de forma colaborativa e cooperativa.<sup>1</sup>

---

1 MESA ROMÁN, Diana e SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander: Reflexiones sobre la importancia de la gestión editorial de revistas académico investigativas. Em: Congreso Internacional de Editores Redalyc (2: 16-19, novembro: Valdivia, Chile). Memórias. Valdivia: UACH, 2010, pág. 35.

\*\*\*\*

### **Citação indireta**

Esta citação faz alusão às ideias de um autor, mas nas palavras de quem escreve, não vai entre aspas e o superíndice que indica a referência se coloca depois do sobrenome do autor e antes de citar sua ideia.

Exemplo:

Mirta Botta<sup>2</sup> adverte sobre a necessidade de ter especial cuidado na hora de parafrasear a algum autor, pois se pode incorrer no plágio muito facilmente.

---

2 BOTTA, Mirta. Tesis, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción. Buenos Aires: Biblos, 2002, pág. 69.

\*\*\*\*

### **Citação de citação**

Quando não se consulta o texto original, mas se toma a citação de outro autor a quem se leu, se deve referenciar o primeiro na forma completa (com todos os dados possíveis) seguido da frase "citado por:" e a referência completa do texto consultado.

Nota: na bibliografia se deve referenciar ao autor que cita. Neste caso: CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena e TUSÓN VALLS, Amparo. Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. (2 ed.) Barcelona: Ariel, 2008, pág. 16.

Exemplo:

Como sinaliza Ong: Platô considerava a escrita como uma tecnologia externa e alheia, o mesmo que muitas pessoas hoje em dia pensam do computador. Dado que na atualidade já temos interiorizado a escrita de maneira tão profunda e temos feito dela uma parte tão importante de nós mesmos [...] nos parece difícil considera-la uma tecnologia, como regulamente fazemos com a imprensa e o computador<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ONG. Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, citado por CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo. Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso. (2ª. ed.) Barcelona: Ariel, 2008, pág. 16.

\*\*\*\*

### **Uso do *Ibíd***

Abreviatura tomada da palavra latina *ibídem* cujo significado é “no mesmo lugar”. Esta abreviatura é utilizada para colocar uma nota ao pé da página quando uma obra é citada duas ou mais vezes consecutivamente (e não se intercala outra referência diferente). Utiliza-se com a finalidade de não repetir os dados da referência. Escreve-se a abreviatura e depois se agrega o número de página da citação, precedida da abreviatura “pág.”.

Exemplo:

<sup>1</sup> LOCKE, David. La ciencia como escritura. Valencia: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1997, pág.86.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, pág. 90.

\*\*\*\*

### **Uso do *ídem***

Esta abreviatura é utilizada quando a citação a realizar provém da mesma obra e da mesma página que a citação imediatamente anterior.

Exemplo:

<sup>1</sup> LOCKE, David. La ciencia como escritura. Valencia: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1997, pág.86.

<sup>2</sup> *Ídem.*

\*\*\*\*

### **Uso do Op. Cit.**

Abreviaturas tomadas das palavras latinas “opus citato”, cujo significado é: “na obra citada”. Estas abreviaturas são utilizadas quando e necessário citar a obra de um autor que já foi citado anteriormente em forma completa (pero não na referência imediatamente anterior). Estas se escrevem a continuação do sobrenome do autor, depois se agrega o número da página correspondente precedido da abreviatura “pág.”.

Exemplo:

<sup>1</sup> LOCKE, David. La ciencia como escritura. Valencia: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1997, pág.86.

<sup>2</sup> BOTTA, Mirta. Tesis, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción. Buenos Aires: Biblos, 2002, pág. 69.

<sup>3</sup> LOCKE. Op. cit., pág. 92.

## REFERENCIAÇÃO

### **Artigo de revista**

As referências de publicações seriadas estão integradas pelos seguintes elementos:

SOBRENOME, nome. Título do artigo: subtítulo. Em: Título da publicação: subtítulo da publicação. Data de publicação (nome do mês completo e ano), número do volume, número da entrega, paginação. ISSN (opcional).

Exemplo:

Artículo de revista impresa:

LABOV, William. The intersection of sex and social class in the course of linguistic change. Em: Language Variation and Change. Março, 1990, no. 2, págs. 205-254.

Artículo de revista electrónica:

SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander. Aproximación sociolingüística al uso educucomunicativo del chat, el foro y el correo electrónico. Em: Revista Virtual Universidad Católica del Norte [Em linha], Setembro -Dezembro 2008, no. 25. [citado 14, outubro, 2008]. Disponível em: <http://revistavirtual.ucn.edu.co/index.php?option>

Nota: é possível que a publicação eletrônica não tenha páginas numeradas, neste caso se omite o dado.

\*\*\*\*

**Artigo de jornal**

As referências dos artigos de jornal estão integradas pelos seguintes elementos:

Artigo de jornal impresso:

SOBRENOME, nome. Título do artigo: subtítulo. Em: Título do jornal: Lugar de publicação. Data de publicação (dia, mês completo e ano). Paginação e número da coluna.

Exemplo:

DUQUE, Juan Guillermo. Antioquia reasume competencia para decidir futuro del túnel. Em: El Colombiano. Medellín. 7, junho, 2012, pág. 10, col. 1 - 5.

Artigo de jornal em linha:

SOBRENOME, nome. Título do artigo: subtítulo. Em: Título do jornal [Em linha]. Data da publicação (dia, mês completo e ano). Disponibilidade.

Exemplo:

GALLO MACHADO, Gustavo. En las tiendas del país habrá datáfonos. Em: El Colombiano. [Em linha]. (7, junho, 2012). Disponível em: <http://www.elcolombiano.com>

\*\*\*\*

### **Livro**

As referências de livros estão integradas pelos seguintes elementos:

SOBRENOME, nome. Título: subtítulo. Número da edição (diferente da primeira edição). Cidade: Editorial, ano de publicação. Total de páginas.

Exemplos:

#### Livro impresso:

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena e TUSÓN VALLS, Amparo. Las cosas del decir: manual de análisis del discurso. 3 ed. Barcelona: Ariel, 1999, 386 págs.

#### Livro eletrônico:

SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander; PUERTA GIL, Carlos Augusto e SÁNCHEZ CEBALLOS, Lina María [online]. Manual de comunicación en ambientes educativos virtuales. Medellín: Fundación Universitaria Católica del Norte, 2010. [Citado 14, fevereiro, 2011]. Disponível em: <http://www.ucn.edu.co/institucion/salaprensa/Páginas/Publicaciones/manual-comunicación-ambientes-virtuales.aspx>

#### Capítulo de livro:

SÁNCHEZ CEBALLOS, Lina María. Usos educativos del chat. Em: Manual de comunicación en ambientes educativos virtuales. Medellín: Fundación Universitaria.

\*\*\*\*

### **Teses e trabalhos de conclusão de curso**

O ICONTEC considera a seguinte estrutura para as referências de teses e trabalhos de conclusão de curso:

SOBRENOME, nome. Título. Menção ou título ao que se opta. Lugar de publicação. Instituição acadêmica na qual se apresenta. Ano de publicação. Total de páginas.

Exemplo:

SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander. Aplicación de la lingüística textual en evaluación de artículos académicos. Tese de Maestria em Linguística. Medellín: Universidade de Antioquia, Faculdade de Comunicações, 2009, 189 págs.

\*\*\*\*

### ***Congressos, conferências y reuniões***

Para documentos gerados a partir de congressos, conferências y reuniões, o esquema é como segue:

Nome completo do evento, (número do evento: dia(s), mês, ano e lugar do evento). Título da publicação. Lugar: Editorial ou instituição, ano de publicação e número total de páginas, se tiver.

Exemplo:

CONGRESO INTERNACIONAL DE EDITORES REDALYC. (2: 16-19, novembro, 2010: Valdivia, Chile). Memórias: reflexiones sobre la importancia de la gestión editorial de revistas académico investigativas. Valdivia: UACH, 2010, 35 págs.

Para um documento apresentado em congressos, conferências e reuniões, o esquema é o seguinte:

SOBRENOME, nome. Título do documento apresentado no evento. Em: (Número do evento, dia(s), mês, ano e lugar). Título da publicação. Lugar: Editorial ou instituição, ano da publicação e paginação, número inicial e final.

Exemplo:

MESA ROMÁN, Diana e SÁNCHEZ UPEGUI, Alexander. Reflexiones sobre la importancia de la gestión editorial de revistas académico investigativas. Em: Congreso Internacional de Editores Redalyc (2: 16-19, noviembre: Valdivia, Chile). Memórias. Valdivia: UACH, 2010, págs. 35-45.

\*\*\*\*

## ***Médios audiovisuais***

O ICONTEC considera a seguinte estrutura para as referências de audiovisuais:

SOBRENOME, nome Autor. Título: subtítulo. [Tipo de material]. Lugar: publicador, ano da publicação. Descrição física.

Exemplo:

BENIGNI, Roberto. La vida é bela [filme]. Itália: Miramax Internacional, 1997, 116 minutos.

\*\*\*\*

## ***Normas jurídicas***

Consideram-se normas jurídicas as leis, regulamentos, ordens ministeriais, decretos, resoluções e qualquer ato administrativo que gere obrigações ou direitos. O esquema de referência é o seguinte:

JURISDICÇÃO. ENTIDADE RESPONSÁVEL. Designação e número da norma. Data (dia, mês, ano). Nome da norma se tiver. Título da publicação oficial na qual aparece. Lugar de publicação, data. Número e paginação.

Exemplo:

COLOMBIA. CONGRESSO DA REPÚBLICA. Lei 23 (28, janeiro, 1982). Por la cual se establece la ley de derechos de autor. Diário Oficial. Bogotá, 1982. No. 35949, 50 págs.

\*\*\*\*

## ***Comunicações pessoais***

As comunicações pessoais podem ser entrevistas, opiniões, correspondência e em geral textos apresentados em eventos e não publicados. Estas comunicações não proporcionam dados recuperáveis, por isso não devem ser incluídas na bibliografia.

As comunicações pessoais podem ser referenciadas dentro do texto entre parêntesis ou com um asterisco e nota ao pé da página. Exemplo: (Entrevista Diana Uribe, Medellín, 25 de fevereiro de 2001). ...como sinalizou Diana Uribe\* \* (Entrevista Diana Uribe, Medellín, 25 de fevereiro de 2001).

O ICONTEC considera os seguintes elementos para as referências de documentos eletrônicos como as mensagens ou correios.

#### Correio eletrônico

Responsável da mensagem. Título da mensagem. [Tipo de médio]. Responsabilidade subordinada (opcional). Lugar de publicação: Editor, data de publicação (envio da mensagem). [Data da citação] (opcional). Disponibilidade e aceso. Notas (opcional)

Exemplo:

LÓPEZ, Carlos. Assessoria [em linha]. Mensagem para: Yenny Cárdenas. Medellín: Universidade de Antioquia, 18 agosto 2010 [citado o dia 22 agosto 2010]. Disponível em: ycardenas@net.co

\*\*\*\*

### **Fontes documentais e bibliografia**

É a relação alfabética das fontes consultadas e citadas durante a redação de um trabalho. A bibliografia é obrigatória em todo trabalho acadêmico. Não se deve incluir na bibliografia fontes que não foram citadas no desenvolvimento do texto. A bibliografia se coloca numa página independente.

A bibliografia se apresenta em ordem alfabética segundo o primeiro sobrenome dos autores citados, ou dos títulos quando não tiver autor. As referências bibliográficas se começam contra a margem esquerda.

No caso dos artigos de investigação histórica, se deve referenciar no final do escrito, primeiro o estado de fontes documentais, sejam estas impressas, manuscritas, audiovisuais, cartográficas, fotográficas, etc., sob o título de Fontes documentais. A continuação vai a Bibliografia empregada no artigo.

Exemplo:

CASSANY, Daniel. La cocina de la escritura. 7 ed. Barcelona: Anagrama, 1999. 165 págs.

-----, Reparar la escritura: didáctica de la corrección de lo escrito. 5ª. ed. Barcelona: Craó, 1997, 170 págs.

GALINDO, Carmen; GALINDO, Magdalena e TORRESMICHÚA, Armando. Manual de redacción e investigación: guía para el estudiante y el profesionalista. México: Grijalbo, 1997. 365 págs.

---

Fonte: Tomado e adaptado de Guia sobre citação y referenciación de textos académico investigativos normas APA-ICONTEC elaborada por Alexander Arbey Sánchez Upegui e Diana Janette Mesa Román.

---

*Acerca das resenhas:*

1. As resenhas devem ser enviadas em formato Word, a través de correio eletrônico ou pelo sistema de registro OJS.
2. Deve ser remetido um documento tamanho carta, a espaço e médio, com margens superior e inferior; direita e esquerda em 3 cm. A fonte a utilizar deve ser Times New Roman, tamanho 12 para o corpo do texto e tamanho 10 para as notas ao pé da página.
3. Deve conter os dados completos do livro comentado, da seguinte maneira:
  - Autor
  - Título do livro
  - Cidade da edição
  - Editorial
  - Ano
  - Número de páginas
4. Deve ser anexada, em arquivo separado, uma imagem da capa do livro resenhado com uma resolução de 300pp (pixels por polegada).

*Acerca das traduções e transcrições*

1. As traduções e transcrições devem ser enviadas em formato Word, a través de correio eletrônico ou pelo sistema de registro OJS.
2. Deve ser remetido um documento tamanho carta, a espaço e médio, com margens superior e inferior; direita e esquerda em 3 cm. A fonte a utilizar deve ser Times New Roman, tamanho 12 para o corpo do texto e tamanho 10 para as notas ao pé da página.
3. Deve conter os dados completos do livro traduzido ou o documento transcrito, da seguinte maneira:

**Livro**

Autor  
Título do livro  
Cidade de edição  
Editorial  
Ano  
Número de páginas

**Documento**

Título do documento  
Arquivo ao que pertence  
Seção  
Fundo  
Tomo  
Pasta  
Fólios  
Ano

## Processo de arbitragem

Depois de completar o período de recepção correspondente à convocatória vigente, os artigos recebidos passam pelo seguinte processo de avaliação:

- Controle do cumprimento dos requisitos formais solicitados pela revista.
- Verificação da originalidade e autenticidade do texto apresentado. A Revista não admite artigos publicados previamente, seja no formato impresso ou digital.
- *Primeira ronda de avaliação: Comitê Editorial.*  
A Revista submete os artigos a uma primeira ronda de avaliação interna, sob o processo anônimo de via dupla. Nesta ronda se efetua uma primeira revisão da qualidade dos artigos. A Revista aplica um formato que deve ser diligenciado como registro da avaliação realizada e o conceito emitido. Depois deste processo, os textos que superam este filtro continuam com a segunda ronda de avaliação.
- *Segunda ronda de avaliação: Pares externos*  
Cada artigo é submetido à avaliação de dos (2) pares externos, que são selecionados de acordo com seu domínio do tema proposto pelo texto. Esta avaliação é realizada sob o processo anônimo de via dupla. A Revista aplica um formato que deve ser diligenciado como registro da avaliação realizada e o conceito emitido. Os árbitros externos contam com um (1) mês de prazo para levar a cabo sua tarefa, a partir do momento no qual aceitam ser avaliadores.
- Quando se têm os conceitos de avaliação, é realizada a notificação aos autores, respeito à aprovação ou não de seu texto, mediante o envio dos formatos de avaliação correspondentes ao artigo apresentado, conservando o anonimato dos avaliadores.

- Caso o artigo seja aprovado, mas ainda existam sugestões para a correção do texto, o autor contará com quinze (15) dias de prazo para realizar as modificações solicitadas.

## Declaração de ética e boas práticas editoriais

A Revista Grafía adere às diretrizes internacionais propostas pelo Comitê de Ética na Publicação (COPE), e com base em seu Código de conduta e melhores práticas para editores (2011), seu Código de diretrizes éticas para pares revisores (2013) e sua Guia de padrões internacionais para autores (2010), formula sua declaração de ética e boas práticas editoriais, que se propõe como uma guia de ação para todas as partes comprometidas no processo editorial.

### **Editora:**

- Garantir um processo editorial transparente, que possa ser verificado por qualquer instância que o requeira.
- Manter uma comunicação fluida com todas as partes comprometidas dentro do processo editorial.
- Comunicar aos autores, de maneira ágil e oportuna, os resultados do processo de avaliação.
- Cumprir com os prazos estabelecidos para as diferentes etapas do processo editorial.
- Selecionar de forma técnica e imparcial os pares avaliadores externos idôneos pelo seu domínio e conhecimento do tema, para levar a cabo a avaliação de cada artigo.
- Certificar mediante uma constância a labor realizada pelos pares avaliadores e outros colaboradores da Revista.
- Certificar, mediante uma constância, a apresentação e publicação de artigos na Revista, caso o autor o requeira.

### **Avaliadores:**

- Ajustar-se aos prazos estabelecidos pela Revista para a avaliação de artigos.
- Ainda que o processo de avaliação tenha sido desenhado para cumprir os requerimentos do processo anônimo de via dupla, no caso de que o avaliador conheça o trabalho de antemão, deve dar a conhecer tal situação e se abster de participar na avaliação.

- Diligenciar o formato de avaliação subministrado pela Revista.
- Realizar uma leitura cuidadosa do artigo, que no possível subministre sugestões construtivas aos autores, que lhes permita melhorar seus textos, no caso de requerê-lo.
- Sendo especialista no tema do artigo, apoiar à Revista na detecção de plágio e outras infrações contra as boas práticas editoriais, que pudessem se apresentar no mesmo.

### **Autores:**

- Apresentar à Revista para avaliação e possível publicação, unicamente artigos originais e inéditos.
- Ajustar-se aos parâmetros formais e editoriais da Revista e aos prazos das convocatórias.
- No realizar práticas que infrinjam ou atentem contra as boas práticas editoriais (Plágio, fraude etc.).
- No caso de correções sugeridas pelos pares avaliadores de seu artigo, colaborar com a revista no processo de correção das mesmas, fazendo-o dentro dos prazos solicitados e com os cuidados requeridos.
- No caso de correções solicitadas aos artigos, só se aceita uma única versão corrigida do artigo, para evitar confusões no processo editorial.
- Realizar a revisão da última versão do artigo, prévia à impressão, para dar a aprovação final para sua publicação.

### **○ conflito de interesses:**

Para todos os atores envolvidos no processo editorial (diretor, Editor, membros do Conselho editoriais, membros do Comité científico internacional, autores, revisores e assistente editorial) e a fim de salvaguardar os princípios éticos da revista, é recomendável abster-se participar nessas situações em que o conflito de interesses é feito presente



# Árbitros de Grafía

## Volumen 16, número 1, Enero a Junio de 2019

Agradecemos a los árbitros de este número, quienes con su lectura cuidadosa contribuyeron a construir la calidad de la revista:

Mary Luz Sandoval- Universidad de Caldas- Manizales- Colombia.

Viviana Olave- Museo Colonial- Bogotá.

Alejandra Mosco- Museo de Guadalajara- México.

María Mercedes Herrera- Universidad Autónoma de Colombia.

Viviana Arce- Museo Colonial- Bogotá.

Magda Catalina Ruiz- Universidad del Valle de Atemajac- Guadalajara- México.

Clara Isabel MZ- Recamán Santos - Escuela de Artes y Letras - Bogotá.

Ana Camila García- Universidad del Bosque- Bogotá.

Isabel Cristina Agudelo- Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

