

LA IMAGEN ARQUEOLÓGICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA NACIÓN EN COLOMBIA. EL ÁLBUM *ANTIGÜEDADES NEOGRANADINAS* DE LIBORIO ZERDA

CAROLINA VANEGAS*
vanegascarrasco@yahoo.com
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN El coleccionismo y exhibición de “antigüedades” u objetos arqueológicos fueron fundamentales en el proceso de construcción de la imagen nacional colombiana en la segunda mitad del siglo XIX. En este artículo se propone la consideración de una fuente iconográfica para aportar a la comprensión del papel de la imagen en este proceso de construcción identitaria, así como en la metodología de catalogación y análisis de dichos objetos. Se trata del álbum *Antigüedades neogranadinas* de Liborio Zerda que conserva el Museo Nacional de Colombia. Desde una aproximación descriptiva y de ubicación de las fuentes utilizadas por el autor para armar el álbum, se consideran las posibilidades de registro de “antigüedades” a finales del siglo XIX y la centralidad de estas representaciones iconográficas en el naciente campo de los estudios arqueológicos.

PALABRAS CLAVE:

Arqueología siglo XIX, Colombia, antigüedades indígenas, registro gráfico.

* Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

THE ARCHAEOLOGICAL IMAGE IN THE CONSTRUCTION OF THE NATION'S IMAGE IN COLOMBIA.

THE ANTIGÜEDADES NEOGRANADINAS ALBUM OF LIBORIO ZERDA

ABSTRACT Collectionism and the exhibition of "antiquities" or archaeological objects were fundamental in the construction of a national Colombian image during the second half of the 19th century. The present article proposes the consideration of an iconographical source in order to contribute to the comprehension of the role of the image in the process of identity construction, as well as in the methodology of cataloging and analyzing of these objects. It refers to the *Antigüedades neogranadinas* album made by Liborio Zerda and preserved at the Museo Nacional de Colombia. Based on a description and ubication approach of the author's sources used to produce the album, this article examines the possibilities of the registering of "antigüedades" during the last quarter of the 19th Century, and the centrality of this iconographical representation in the nascent field of archeological studies.

KEY WORDS:

19th Century Archaeology, Colombia, Native Antiquities, Graphical Register.

A IMAGEM ARQUEOLÓGICA NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA NAÇÃO NA COLÔMBIA.

NO ÁLBUM ANTIGÜEDADES NEOGRANADINAS DE LIBORIO ZERDA

RESUMO O colecionismo e exibição de "antigüidades" ou objetos arqueológicos foram fundamentais no processo de construção da imagem nacional colombiana na segunda metade do século XIX. Neste artigo se propõe a consideração de uma fonte iconográfica para contribuir à compreensão do papel da imagem neste processo de construção de identidade, assim como na metodologia de análise de ditos objetos. Trata-se do álbum *Antigüedades neogranadinas* de Liborio Zerda que conserva o Museo Nacional de Colombia. A partir de uma aproximação descritiva e de localização das fontes utilizadas pelo autor para armar o álbum, se consideram as possibilidades de registro de "antigüidades" no final do século XIX e a centralidade destas representações iconográficas no nascente campo dos estudos arqueológicos.

PALAVRAS-CHAVE:

Arqueologia século XIX, Colômbia, antigüidades indígenas, registro gráfico.

LA IMAGEN ARQUEOLÓGICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA NACIÓN EN COLOMBIA. EL ÁLBUM *ANTIGÜEDADES NEOGRANADINAS* DE LIBORIO ZERDA¹

CAROLINA VANEGAS

EL MÉDICO BOGOTANO LIBORIO ZERDA² hizo parte de una generación interesada en consolidar el conocimiento existente sobre el territorio colombiano, su pasado y sus recursos. Las reformas políticas impulsadas por el presidente José Hilario López (1798-1869) desde 1849 buscaban romper la estructura social colonial que prevalecía en el país. A estas iniciativas se unió la influencia del romanticismo francés sobre los intelectuales colombianos, que propició una identificación romántica con el mundo indígena prehispánico, que se plasmó en un grupo de novelas de tema indigenista (Langebaek, 2007). En este contexto se realizaron varias contribuciones a los estudios arqueológicos en Colombia, que a su

1 Una parte de esta investigación fue publicada en Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (Eds.). *Arte americano e Independencia. Nuevas Iconografías. Quintas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, 2010. Agradezco a Juan Ricardo Rey-Márquez, María Alba Bovisio, María Paola Rodríguez Prada y Javier Rodríguez por sus valiosos aportes al presente artículo.

2 Zerda (1834-1919) ejerció la medicina entre 1853 y 1858 y luego se dedicó a la docencia en las áreas de química orgánica, física médica y geología. Cofundador de la Sociedad de Caldas en 1855 y de la Sociedad de Naturalistas Neogranadinos en 1859, así como de la Escuela de Medicina Privada, en 1865. Entre 1892 y 1895 se desempeñó como ministro de Instrucción Pública. Miembro honorario y de número de las Academias de la Lengua y de Historia de Colombia; perteneció también a la Academia de Historia de Madrid y a la Sociedad Etnológica de Berlín.

vez tenían antecedentes en los aportes de cronistas, expedicionarios y evangelizadores del siglo XVIII, y luego, de extranjeros y criollos ilustrados como José Domingo Duquesne (1748-1822), Alexander von Humboldt (1769-1859), José Celestino Mutis (1732-1808), Francisco José de Caldas (1768-1816) y Manuel del Socorro Rodríguez (1758-1819). Varios de estos estudios fueron comentados y reunidos por el geógrafo Joaquín Acosta en el *Compendio histórico del descubrimiento y colonización de la Nueva Granada en el siglo XVI* (editado en París en 1848).

En 1854, el científico y filólogo Ezequiel Uricoechea (1834-1880) publicó su *Memoria sobre las antigüedades neogranadinas* con la intención de estimular a otros investigadores en el estudio de las “antigüedades”³ como una forma de conocer el “grado de civilización” que habían alcanzado los pueblos que ocuparon el territorio colombiano. De este interés en aumentar el conocimiento que se tenía del país surgió también la principal expedición científica del siglo XIX, la Comisión Corográfica (1850-1859)⁴, dirigida por el geógrafo italiano Agustín Codazzi (1793-1859), que produjo mapas de cada provincia y recopiló la información de caminos, costumbres y población del país, entre otros. Aunque de manera parcial, Codazzi y sus compañeros registraron con interés los vestigios del pasado indígena que encontraron en sus viajes, principalmente en el sitio de San Agustín (departamento del Huila). En 1859 se fundó la Sociedad de Naturalistas Neogranadinos, de la cual Ezequiel Uricoechea fue presidente, y Liborio Zerda, secretario. El contacto con Uricoechea seguramente contribuyó a que Zerda cultivara su interés en las “antigüedades” indígenas, de las que tuvo una colección que se hizo pública gracias a su participación en las exposiciones nacionales de 1866 y 1871.

En 1873 Zerda inició una recopilación de los datos históricos de las sociedades indígenas que habían habitado el territorio colombiano, en especial, en la zona central de Colombia, en el departamento de Cundinamarca, para preparar un informe que le solicitó la Universidad Nacional sobre el proyecto del desagüe de la laguna de Siecha para el Instituto Etnológico de Berlín. Más adelante se profundizará sobre este informe. Zerda difundió estos estudios en 1882, por

116

3 Nombre con el que se conocieron los objetos arqueológicos después de la publicación de José Domingo Duquesne, *Disertación sobre el calendario de los muyscas, indios naturales de este Nuevo Reino de Granada*, en 1795, para quien estas piezas no representaban “idolos” o “fetiches”.

4 La Comisión Corográfica contó con especialistas en diferentes áreas: durante los dos primeros años el secretario, encargado de los aspectos estadísticos y sociales, fue Manuel Ancizar (1812-1882); en 1852 fue reemplazado por Santiago Pérez (1830-1900), que realizó esta labor hasta 1854. Los estudios botánicos fueron realizados por José Jerónimo Triana (1828-1890); en la cartografía y geografía, además de Codazzi, trabajaron Ramón Guerra Azuola (1826-1903), Manuel Ponce de León (1829-1899) y Manuel María Paz (1820-1902). Las láminas en acuarela fueron realizadas por Carmelo Fernández (1808-1887), durante 1850, quien fue sucedido en 1851 por Henry Price (1819-1863), y, finalmente, entre 1852 y 1859, por Manuel María Paz (Sánchez, 1999).

entregas, bajo el título de “El Dorado”, en el *Papel Periódico Ilustrado*⁵. En 1884 publicó un estudio particular de la expedición de Chirajara, un lugar ubicado en las cercanías de Bogotá. Al año siguiente dio a conocer la compilación de sus estudios en el libro *El Dorado y la conquista de los muzos*.

A los trabajos citados se suma la existencia de un álbum desconocido para los estudios recientes sobre la historia de la arqueología en Colombia (Langebaek, 2003; Botero, 2006). Este álbum, compuesto de acuarelas, dibujos, estampas, impresos y fotografías, se encuentra en el Museo Nacional de Colombia desde 1922⁶, donde permaneció en una caja sin clasificar en el Centro de Documentación de la institución hasta el año 2003, cuando fue reubicado e incorporado a la colección⁷.

El álbum *Antigüedades neogranadinas* tiene un formato rectangular horizontal. Está encuadernado con una cubierta dura forrada con tela roja. En la portada tiene decoraciones vegetales en negro y dorado. Mide 32,2 cm de largo por 46 cm de ancho. Está conformado por 128 recortes de publicaciones, estampas, fotografías y acuarelas. No presenta ninguna división explícita; sin embargo, pueden identificarse algunas secciones, que se han nombrado así: 1. Introducción, 2. Heráldica, 3. Objetos arqueológicos, 4. Pictografías y petroglifos, 5. Comparaciones. En este texto se describen y analizan las tres primeras secciones, en especial la tercera, que es la más extensa y en donde se pueden hallar las principales estrategias de representación de piezas arqueológicas⁸.

1. INTRODUCCIÓN

En la primera parte de este álbum hay una serie de imágenes relacionadas con la vinculación entre Colombia y España. Primero se presenta una ubicación geográfica del país por medio de un mapa de América, seguido de uno de los Estados Unidos de Colombia⁹. Luego hay dos piezas relacionadas con el IX Congreso Internacional de Americanistas¹⁰: el “Plano de la región marítima de

5 Ver en las referencias al final el listado de números del *Papel Periódico Ilustrado* en los que Liborio Zerda publicó estas investigaciones.

6 Fue adquirido por el museo a su hijo Eugenio Zerda.

7 Tanto el hallazgo del álbum como la clasificación de su contenido en la base de datos del Museo Nacional de Colombia fueron realizados por la autora de este texto.

8 El grupo de acuarelas sobre pictografías y petroglifos requiere un estudio especial no sólo debido a su riqueza documental sino al carácter inédito de la mayoría de ellas. Adicionalmente, la sección final del álbum reúne numerosos recortes de libros y publicaciones periódicas cuya identificación y análisis permitirían reconstituir parte del circuito de investigación e intereses de Liborio Zerda.

9 Nombre que tuvo el actual territorio de Colombia y Panamá entre 1863-1886. Es notable que Zerda escogiera este mapa para su álbum, que se presume fue elaborado hacia 1893. Este detalle podría señalar que el álbum fue realizado a lo largo de varios años, aunque no se desestima la posibilidad de que el autor coleccionara varios materiales que unió posteriormente.

10 Uno de los más prestigiosos foros en donde se presentaban los resultados de la investigaciones sobre “antigüedades”. Este congreso se realizó por primera vez en 1875 en Nancy, Francia. En la convocatoria se manifestaba el objetivo de “contribuir al estudio de los estudios etnográficos, lingüísticos e históricos relativos a las dos Américas, especialmente de los tiempos anteriores a Cristóbal Colón, y poner en relación a las personas dedicadas a estos estudios” (“Congreso Nacional de Americanistas”, en <http://www.filosofia.org/ave/001/a051.htm>. Recuperado el 15 de junio de 2006).

los ríos Odiel y Tinto, en la provincia de Huelva, España” y una acuarela del convento de Santa María de la Rábida¹¹, lugar donde se celebró el Congreso. La presencia de estas piezas puede indicar que Liborio Zerda asistió a este congreso, lo cual es factible, ya que en ese momento ejercía el cargo de ministro de Instrucción Pública de Colombia, aunque no figura como miembro de la delegación colombiana. Este evento, así como la Exposición Histórico-Americana de Madrid, realizada en ese mismo año, hicieron parte de la conmemoración española del IV Centenario del Descubrimiento de América y configuraron un momento de singular importancia en la aproximación entre España y sus antiguas colonias, intensamente discutido a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX (Padilla, 2008: 27-93). Por su parte, España intentaba consolidar una posición americanista que coincidía con las aspiraciones de la dirigencia colombiana y se planteaba “como una solución regeneradora [gracias a la que] España podía refugiarse en una postura de liderazgo y de tutela moral sobre las antiguas colonias” (Rodríguez, 2004: 33).

118

A continuación, en el álbum hay un conjunto de grabados y acuarelas que hacen referencia a la conquista del territorio: en primer lugar, la referencia a Cristóbal Colón, presente en un grabado con su imagen, y otro con una de las embarcaciones con las que llegó al territorio americano: una estampa titulada *Nao Santamaría*, cuya imagen debió haberse publicado con motivo de la llegada a Huelva, el 2 de agosto de 1892, de la réplica de esta embarcación, como inicio de las celebraciones (Rodríguez, 2011: 66), y una copia en témpera del escudo de armas de Colón. De Isabel la Católica, incluye un impreso que contiene un poema en su honor y un grabado con su imagen. Del fundador de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada, un grabado con su imagen¹² y una acuarela de las ruinas de su casa en Mariquita, Tolima¹³. Luego figura el grabado iluminado *Vasco Núñez de Balboa descubriendo el mar del Sur* (Urdaneta y Daudenarde, 1882: 132). Esta sección termina con una acuarela firmada por Zerda, en la que hay dos piedras sobre las que están dibujados los perfiles de los reyes de España. Esta acompañada de la siguiente inscripción:

Piedras que hay en Buenaventura, á donde las trajeron de la Isla Gorgona¹⁴. En esta isla se hallan muchas piedras de éstas, que la expedición conquistadora de

11 Esta acuarela está basada en un grabado en madera (Franco y Moros, 1883: 189).

12 Se trata del grabado de P. Mouillot a partir de un cuadro de Alberto Urdaneta que representa a Jiménez de Quesada en su tumba.

13 Esta acuarela está basada en el grabado *Ruinas de la casa en que murió Jiménez de Quesada* (Barreto, 1883: 16).

14 Se han identificado petroglifos precolombinos en la isla, aunque ninguna otra noticia sobre estos dibujos sobre piedras de los conquistadores que reseña Zerda (Casas, 1991).

Francisco Pizarro, durante su permanencia en aquella isla, se divirtió seguramente en grabar. Hay también letreros que dicen “Viva el Rey”.

La mayoría de las láminas no tienen inscripciones explicativas; por ello, el hecho de que acompañara esta acuarela de una explicación tan larga y precisa puede indicar que la consideraba una verdadera rareza. No se han identificado la fuente de la que obtuvo esta información ni estudios posteriores sobre este tipo de imagen.

La reunión de estos documentos alusivos a España y al descubrimiento de América como introducción de un álbum que titula *Antigüedades neogranadinas*, además de la posición prohispanista del autor, podrían indicar su interés en presentar este álbum en un contexto expositivo internacional en el que fuera indispensable ubicar geográficamente a Colombia e identificarla como una de las antiguas colonias españolas.

2. HERÁLDICA

La siguiente subdivisión del álbum reúne copias en ténpera de los “escudos de armas otorgados por el rey de España a cada una de las provincias que conformaban el Nuevo Reyno de Granada”: en primer lugar, presenta tres escudos históricos de la capital (Escudo de la Real Audiencia de Bogotá 1560, Escudo de Armas de la ciudad de Santafé de Bogotá y Escudo de Armas de la ciudad de Bogotá “esculpido en piedra”¹⁵ y las Armas de la villa de Bogotá), y luego, de la Real Ciudad de Panamá, Popayán, Cartago, Cali, Santa María la Antigua del Darién, Cartagena, Mariquita y San Cristóval de los Llanos¹⁶. Estos escudos no están identificados con inscripciones ni firmados, pero corresponden, excepto el último, a los escudos que Lázaro María Girón¹⁷ publicó en el *Papel Periódico Ilustrado* (Girón y Flórez, 1883: 148). Sobre éstos vale la pena resaltar que Girón hizo una composición en la que puso en el centro el escudo de Cristóbal Colón (cuya copia Zerda incluyó en la parte anterior) y alrededor de éste ubicó los escudos de los territorios de la Nueva Granada.

Se conoce una carta de 1888 en la que Fidel Pombo, director del Museo Nacional, responde a una oferta de Lázaro María Girón sobre la convenien-

15 Se trata de una copia del escudo en piedra que se conserva en la actual puerta de entrada del Museo Nacional de Colombia.

16 Liborio Zerda adiciona equivocadamente este escudo de “San Cristóval de los Llanos”, que no hace parte del Nuevo Reino de Granada. Se trata del escudo de San Cristóbal de los Llanos de Chiapas otorgado por el rey Carlos I de España y V de Alemania, mediante Real Cédula del 1 de marzo de 1535, hoy San Cristóbal de las Casas, estado de Chiapas, México (Muñoz, 2008).

17 Lázaro María Girón (†1892) trabajó en el proyecto de la Comisión Corográfica como auxiliar, de la misma manera que en la Comisión Científica Permanente dirigida por Carlos Manó, en 1881. Fue secretario de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá (1887) y auxiliar de la subcomisión tercera de las exposiciones de Madrid y Chicago (1892). Es autor de varias de las acuarelas incluidas en este álbum.

cia de la adquisición de estas copias de escudos, debido a que “el conocimiento de estos escudos es curioso y útil como un dato histórico notable en la fundación política de nuestra República”¹⁸. Éstos no figuran en los catálogos posteriores del Museo, posiblemente por tratarse de copias. Es probable que Pombo los tuviera como material de consulta y como fuente para hacer nuevas reproducciones. En enero de 1893, Liborio Zerda le solicita unas copias de estos escudos desde el Ministerio de Instrucción Pública¹⁹, que muy posiblemente fueron las que utilizó para copiar e incluir en su álbum. Este dato revela que para esta generación de investigadores los procesos de copia fueron fundamentales y permitieron mantener y también divulgar la información iconográfica-histórica²⁰.

A continuación, en el álbum figuran los escudos del territorio de la Nueva Granada después de la Independencia: el escudo provisional de las Provincias Unidas de la Nueva Granada (1815), el escudo de armas de las Provincias Unidas de la Nueva Granada (1815), el escudo de armas del antiguo departamento de Cundinamarca (1811) y el de la República de Colombia en 1820. Finalmente, reúne por grupos los escudos de otras ciudades de Suramérica: “Escudos de armas de las ciudades de Arequipa de Santiago, León de Caracas y Trujillo”, “Escudos de armas de las ciudades del Callao –de San Francisco de Quito– y de San Miguel de Piura”, “Escudos de las ciudades del Cuzco, Lima y del Reino del Brasil” y “Escudos de Armas de las ciudades de Nuestra Señora de la Paz, La Concepción de Chile y de Santiago de Chile”. Dentro de estos grupos de escudos se destacan dos detalles: en la lámina que titula “Escudos de las ciudades del Cuzco, Lima y del Reino del Brasil” aparece, después del título, la inscripción “Véase la explicación de la guía”. En todo el álbum ésta es la única indicación de que existe una guía de texto que acompaña a este grupo de láminas, que hasta el momento no se ha identificado. Por otra parte, es interesante que en la presentación de estos escudos aparece por primera vez en el álbum un recurso “expositivo”. Zerda dibuja los escudos con un anillo en la parte superior, y colgados a una pared. De esta representación puede pensarse que el autor los tuviera así dispuestos al copiarlos o que pretendiera crear un espacio de exhibición imaginado a través de la imagen.

18 Carta de Fidel Pombo a Lázaro María Girón. 4 de septiembre de 1888. Archivo Museo Nacional de Colombia (AMNC), tomo 0, folio 36.

19 Carta del ministro de Instrucción Pública, Liborio Zerda, al director del Museo Nacional, Fidel Pombo, 2 de enero de 1893. AMNC, tomo 1, folio 1.

20 Fidel Pombo también encargó copias de piezas numismáticas de la Colonia en plomo y gutapercha, que se conservan en la colección del Museo Nacional. Agradezco este dato a Juan Ricardo Rey-Márquez.



Liborio Zerda (atribuido). *Proyecto de escudo Muisca*. Acuarela y tinta sobre papel. Museo Nacional de Colombia, reg. 4861.

En la última parte de la sección heráldica se encuentra un escudo sin inscripciones, que probablemente fue ideado por Zerda, ya que hasta el momento no se ha hallado fuente alguna de su procedencia. El escudo reúne elementos fundamentales de la cultura Muisca²¹, y tiene su campo dividido diagonalmente por una franja naranja sobre la que aparecen tres objetos de oro de este grupo. En la parte superior de esta franja, sobre fondo azul, están el Sol y la Luna, elementos centrales de la cosmología muisca. En la parte inferior se representa la laguna de Guatavita²² (Cundinamarca), en el centro de la cual hay una balsa que hace referencia al mito de El Dorado²³. Debajo hay un arco iris, y en la parte inferior, una caída de agua que puede identificarse con el salto del Tequendama; estos dos elementos también son parte de los mitos fundacionales de este grupo indígena. En la parte supe-

21 En los textos de Liborio Zerda y sus contemporáneos se hace referencia a los “chibchas”, en vez de “muisca”.

En el siglo XX se ha precisado que desde el 600 d. C. la región de la cordillera Oriental (que ocupa una zona comprendida entre los actuales departamentos de Cundinamarca, Boyacá, y parte de Santander) fue ocupada en oleadas sucesivas por pueblos de la familia lingüística chibcha procedentes de Centroamérica. Aunque había varios grupos procedentes de ésta, tradicionalmente se reúnen bajo el nombre de cultura Muisca.

22 La representación de la laguna es tomada de la acuarela que Manuel María Paz realizó para la Comisión Corográfica hacia 1855, que hoy se encuentra en la colección de la Biblioteca Nacional de Colombia.

23 Juan Rodríguez Freyle describió El Dorado en 1636 como un ritual de investidura del cacique muisca, según el cual se hacía en la laguna una balsa de juncos sobre la que iba el cacique desnudo, cubierto con polvo de oro y esmeraldas. El cacique hacía su ofrecimiento depositando todo el oro y las esmeraldas en el medio de la laguna. Éste y otros textos similares de conquistadores y cronistas contribuyeron al fortalecimiento del mito de El Dorado, que propició numerosas expediciones y planes de desecamiento de las lagunas de Cundinamarca en busca de oro y piedras preciosas.

rior del campo hay dos serpientes enfrentadas, que aluden al mito de la laguna de Iguaque²⁴.

Alrededor del campo hay unos símbolos que corresponden a los números del uno al diez y el veinte, según el estudio que el padre José Domingo Duquesne realizó en 1795. La validez del estudio de Duquesne fue ratificada al ser divulgado –por medio de José Celestino Mutis– por Alexander von Humboldt y, más adelante, por Joaquín Acosta; adicionalmente, Zerda publicó no sólo la “Disertación del calendario de los Muisca” de 1795, sino otros escritos anteriores y una biografía de Duquesne como parte de la serie de artículos de su autoría titulados “El Dorado”, en el *Papel Periódico Ilustrado* (Zerda, 1884b). Los estudios de Duquesne fueron fuertemente cuestionados en 1892 por Vicente Restrepo (1837-1899)²⁵, y su validez no ha sido rescatada por la historiografía posterior²⁶. A partir de la investigación y comparación de inscripciones muisca, Restrepo concluyó que éstos “no tuvieron conocimiento de ninguna clase de escritura, sea figurativa, simbólica o ideográfica” (citado por Botero, 2006: 92). Al parecer, el principal desacuerdo de Restrepo con Duquesne era que sus fuentes eran etnológicas, y Restrepo juzgaba que después de dos siglos y medio ésta no era una fuente confiable. Consideraba, en cambio, que sus verdaderas fuentes habían sido los cronistas de la Conquista (Botero, 2006: 92). Este punto resulta de capital importancia, ya que hace menos probable la hipótesis de que este álbum fuera realizado para ser exhibido en la Exposición Histórico-Americana de Madrid o en la Exposición Universal de Chicago (1893), ya que el encargado del envío colombiano a estas exposiciones era justamente Vicente Restrepo.

3. OBJETOS ARQUEOLÓGICOS

Los estudios arqueológicos en Colombia se consolidaron con las investigaciones de Vicente Restrepo, Ezequiel Uricochea y Liborio Zerda en la segunda mitad del siglo XIX. Si bien investigadores como ellos se reconocían como estudiosos del pasado prehispánico, “no fueron ellos quienes examinaron sitios arqueológicos en busca de objetos. Todos ellos, más que dedicados a excavar para obtenerlos, fueron coleccionistas. Quienes excavaban y vendían, ya no curiosidades sino antigüeda-

24 Mito descrito por Zerda así: “En el primer día vinieron los padres del género humano. De la laguna de Iguaque, situada al Norte de Hunza (Tunja), y distante dos miriámetros de esta ciudad, salió una mujer de extraordinaria hermosura, llamada Bachué y también Turachoque (de Tura = mujer, choque = cosa buena), la que conducía un niño de tres años de edad. Esta pareja se estableció en una bella comarca; y cuando el niño llegó a la edad adulta, se casó con Bachué, de esta unión se derivó el género humano. Después que la tierra fue numerosamente poblada, Bachué y su compañero volvieron a la laguna de Iguaque, y convirtiéndose en serpientes desaparecieron en sus aguas” (Zerda, 1883a: 225).

25 Experto en mineralogía. Coleccionó antigüedades prehispánicas y estudió su composición y los métodos de producción indígenas.

26 A excepción de un estudio reciente de arqueoastronomía, cuyo objetivo es “reexaminar y complementar el modelo propuesto por el padre José Domingo Duquesne de la Madrid acerca del calendario de la antigua cultura Muisca del centro de Colombia” (Izquierdo, 2008).

des, eran los ‘guaqueros’” (Langebaek, 2003: 109). Esta actividad se cobijó durante todo el siglo XIX, y hasta 1920, en la Ley del 13 de junio de 1833 sobre hallazgos de tesoros, que estipulaba que con el propósito de “fomentar en todos los ramos de la industria y promover del mejor modo posible el desarrollo de la riqueza nacional”, decretaba que “el oro, la plata y piedras preciosas que se encuentren en las sepulturas, templos, adoratorios y guacas de los indios corresponden íntegramente al inventor o inventores es decir a los descubridores” (citado por Botero, 2006: 51).

3.1 LAGUNA Y Balsa DE SIECHA

Aunque se ha dicho que el interés de Liborio Zerda en las antigüedades se produjo por influencia del etnólogo alemán Adolf Bastian (1826-1905)²⁷ en su visita a Colombia entre 1875 y 1876, y que en ese momento inició una recopilación de datos históricos de las sociedades indígenas (Botero, 2006: 85), es muy probable que Zerda trabajara en estos temas desde mucho antes, como se había señalado, por influencia de Ezequiel Uricoechea. Es por ello que en 1873 fue comisionado por el rector de la Universidad Nacional para que elaborara un informe sobre los trabajos que se habían realizado en la laguna de Siecha, pues el Instituto Etnológico de Berlín estaba interesado en financiar la continuación de estos trabajos para obtener nuevos objetos e información del sitio. En este informe Zerda destaca especialmente la *Balsa de Siecha*, hallada en 1858, como un objeto excepcional. Menciona que acompaña el informe con una fotografía de la pieza. Seguramente sea la misma fotografía que adhiere a su álbum con el título *Balsa de oro que representa la ceremonia de “El Dorado” de los indios Chibchas*²⁸. Junto a ella el autor incluye una copia de la fotografía realizada con ténpera, acuarela y tinta china. Estas imágenes resultan hoy de un gran valor documental, ya que la *Balsa de Siecha* se mantuvo desde su descubrimiento en colecciones colombianas privadas; Bastian intentó varias veces adquirirla para el Museo Etnográfico de Berlín hasta que finalmente, hacia 1899, por una gestión diplomática, fue enviada a Alemania. Poco después de haber llegado, desapareció en un incendio en un depósito del puerto de Bremen (Botero, 2006: 149). Se sabe que Bastian mandó fotografiar la balsa durante su visita a Colombia en 1876, y aunque esta fotografía no se

27 Bastian es considerado como uno de los fundadores de los estudios etnológicos en Alemania. Fundador del Museo Etnográfico de Berlín y uno de sus principales gestores. Viajó alrededor del mundo coleccionando piezas para este museo.

28 En este caso se presenta de nuevo el desacuerdo entre Liborio Zerda y Vicente Restrepo, quien incluyó en la Exposición Histórico-Americana de Madrid una copia fotográfica de esta pieza, y en el catálogo aclaró que no estaba de acuerdo con Zerda en que representara la ceremonia de El Dorado, por las siguientes razones: 1. No fue encontrada en la laguna de Guatavita, en donde los cronistas señalaron que se practicaba la ceremonia. 2. Fray Pedro Simón dice que los indios lucían sus mejores alhajas, y en esta pieza lucen sencillos. 3. El cacique lleva en la mano una tiradera, arma que no estaría acorde con una ceremonia religiosa. 4. No sería natural llevar las ofrendas en un canasto en la espalda, como el que lleva la figura que está delante del cacique. Para Restrepo la pieza representa un paseo del cacique por la laguna mientras caza aves (Restrepo, 1892: 33).

conoce, se sabe que había una copia de ella en la colección de Bendix Koppel, ya que se publicó una versión en xilografía en el *Papel Periódico Ilustrado* en 1882²⁹, y otra en litografía en el libro *Kultur und Industrie Südamerikanischer Völker* (editado en Leipzig en 1889) de Max Uhle, Alphonse Stübel, Wilhelm Reiss y Bendix Koppel. Llama la atención que en la versión xilográfica hay una figura sin terminar, y los personajes de la derecha aparecen más separados; este resultado es consecuencia del paso de la fotografía al grabado, ya que para ese momento aún no se había implementado en el país el procedimiento del fotograbado. Por otra parte, en la fotografía incluida en este álbum la pieza se ve de frente, es decir, se trata de una representación inédita de la pieza. Llama la atención que Zerda considerara necesario acompañar la fotografía de una copia dibujada y coloreada de la misma. ¿Acaso sería para hacer precisiones de color? En ese caso, ¿por qué decide ponerle un fondo rojo plano? Sobre este punto se volverá más adelante. Todo esto apunta a que para los investigadores del siglo XIX resultaba fundamental la realización de dibujos y acuarelas que reprodujeran los objetos con fidelidad, de manera que hiciera “superflua la posesión de los originales” (Uhle, 1889: 90, citado por Stüttgen, 1995). Esta decisión resultó más que acertada, ya que, como en este caso e incontables más, estas imágenes tuvieron que reemplazar muchas piezas originales que desaparecieron por diversas causas.

Enseguida se encuentran en el álbum otras dos acuarelas, con las que Zerda parece dar cuenta gráfica de los aspectos que menciona en el informe de 1873. Éstas son *Laguna del páramo de Siecha en donde se halló la balsa de oro que representa la ceremonia de “El Dorado”* y *Figuras de oro y de cobre sacadas de la laguna del páramo de Siecha*. La primera es una copia de la acuarela del mismo lugar que Manuel María Paz realizó, hacia 1855, para la Comisión Corográfica³⁰. La segunda incluye otras piezas “de oro y de cobre” encontradas en Siecha, que son dos figuras humanas frontales y dos serpientes, alusivas a la ceremonia de El Dorado. Allí el autor hace una precisa referencia de color en las piezas que permite distinguir las de oro de las de cobre, o de otro tipo de oro, ya que también es posible que la tonalidad rojiza fuera producida por el tipo de aleación³¹.

29 Allí se especifica que “la balsa ha sido tomada de la fotografía que posee la señora Doña María Castello de Koppel” (Zerda, 1882b: 208 y 215).

30 Además de la similitud iconográfica, cabe destacar que el texto de Zerda de 1882 fue acompañado de reproducciones xilográficas de las acuarelas de Manuel María Paz de las lagunas de Guatavita y Siecha (Zerda, 1882b: 209).

31 Como afirma María Filomena Guerra, directora del laboratorio del Centro de investigación y restauración de los museos de Francia, el color rojizo puede ser resultado de la adición de cobre, así como efecto del recocado, templado y percusión del material. Para establecer estas condiciones, afirma la investigadora, es necesario estudiar los objetos teniendo en cuenta desde la procedencia del oro y la tecnología de la orfebrería hasta su uso y autenticación (Guerra, 2010: 51-54).



Liborio Zerda (atribuido). *Balsa de oro que representa la ceremonia de "El Dorado" de los indios Chibchas.* Témpera y tinta sobre papel. Museo Nacional de Colombia, reg. 4863.

125



Julio Racines (atribuido). *Balsa de oro que representa la ceremonia de "El Dorado" de los indios Chibchas.* Copia en albúmina sobre papel. Museo Nacional de Colombia, reg. 4862.

3.2 CHIRAJARA

Las siguientes cuatro imágenes que aparecen en el álbum corresponden al recipiente de barro y las figuras que fueron encontradas en 1882 en el sitio de Chirajara,

cercano a Bogotá. La noticia sobre esta expedición se incluyó en el *Papel Periódico Ilustrado*³², debido a que las piezas encontradas eran propiedad del director de esta publicación, Alberto Urdaneta³³.

En la primera acuarela, titulada *Figura de una dignidad chibcha encontrada en Chirajara*, Zerda representa la pieza de barro sobre un montículo cubierto de pasto y un fondo azul claro que correspondería al cielo. Esta acuarela contrasta con la forma en que se publicó en el *Papel Periódico Ilustrado*³⁴, en donde desaparecen estas referencias, y se trata de una selección excepcional, ya que la mayoría de las piezas que Zerda incluye en este álbum son presentadas sin alusiones a un contexto específico, y sobre fondos planos. Es así como realiza las tres láminas que incluyen las piezas de oro encontradas en Chirajara. En la disposición de los objetos sobre estos fondos se intuye una voluntad de ordenamiento de las piezas que parece responder más a intereses formales que temáticos. El autor agrupa las piezas que tienen características formales similares, y se podría pensar que estos arreglos determinan las formas que los contienen. La noticia del descubrimiento en el *Papel Periódico Ilustrado* fue acompañada de una imagen grabada en madera, en donde se reunieron ocho de las piezas halladas (Zerda, 1882e: 336). Es factible pensar que se tomaron fotografías de todas las piezas encontradas, aunque en este álbum aparece publicada solamente una, en una sección posterior que reúne varias fotografías. A partir de ésta se puede establecer que el ordenamiento de las piezas no corresponde al que tuvieron para ser fotografiadas.

3.3 ANTIOQUIA-CAUCA

Aunque el principal interés de Liborio Zerda estaba en la producción de los Muisca, en sus estudios hizo algunas referencias a otras culturas que habitaron el país, especialmente de las culturas Tairona (ubicada en el norte de Colombia, en la Sierra Nevada de Santa Marta, entre 900 d. C. a 1600 d. C.) y Quimbaya³⁵ (ubicada en el sur de Colombia, en el valle del río Cauca, entre el 200 y el 800

32 Ocho de ellas fueron incluidas en un grabado en madera realizado por Eustacio Barreto, publicado bajo el título "Figuras halladas recientemente en una huaca cerca de Quetame" (Zerda, 1882e: 336). Otras tres fueron publicadas poco después (Zerda, 1882g: 370). Estas xilografías no corresponden al ordenamiento de las piezas de Chirajara en ninguna de las acuarelas del álbum de Zerda.

33 Estas piezas están incluidas en el inventario de la colección de Urdaneta (Girón, 1888) que Lázaro María Girón publicó en el libro *El Museo-taller de Alberto Urdaneta*, 1888. Casi la totalidad de esta colección desapareció por descuido de los descendientes de Urdaneta (Moreno, 1976).

34 La figura grabada en madera por Eustacio Barreto fue publicada bajo el título "Olla de barro que contenía el tesoro" (Zerda, 1882e: 337).

35 Es notable que Zerda no utilice la palabra "quimbaya" para nombrar las piezas de esta región, ya que en 1892 Ernesto Restrepo Tirado, hijo de Vicente Restrepo y representante de Colombia en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, así como del Congreso Internacional de Americanistas en Huelva, presentó su estudio *Ensayo etnográfico y arqueológico de la provincia de los quimbayas en el Nuevo Reino de Granada*. Se atribuye a Restrepo el haber nombrado "quimbaya" a estos grupos (Botero, 2006: 136).

d. C.), así como las de la zona de Antioquia. En este álbum incluyó algunas acuarelas y fotografías de piezas de oro y cerámica de estas culturas, tomadas de colecciones particulares³⁶, algunas de las cuales fueron mencionadas en su libro *El Dorado*. Zerda atribuye la imposibilidad de interpretar estas piezas a la poca e imprecisa información que los cronistas dejaron sobre estas culturas.

Los siguientes objetos incluidos en acuarelas y fotografías aparecen identificados como “ídolos” o “joyas”, junto con su ubicación geográfica (Antioquia o Cauca). Cabe mencionar que la propuesta de este catálogo de imágenes que presenta Zerda proporciona una información que puede ser más o menos precisa en cuanto a la apariencia física de los objetos incluidos; sin embargo, debió ser una propuesta alternativa para los catálogos, como el de la Exposición Histórico-Americana de Madrid, en donde la descripción resultaba insuficiente para identificar las piezas. Por ejemplo:

99. Un cuadro con 25 figuras humanas de cobre y un cuadrúpedo que parece tuviera doble cola; cuatro llevan aves en la mano derecha; tres son cabezas desprendidas de su tronco. Las demás tienen diversos atributos, y dos de ellas instrumentos de guerrero, semejantes a dobles mazas. (Restrepo, 1892: 34)

127

En este sentido, es claro que el estudio de la arqueología se encontraba en un estado incipiente, y esta generación de investigadores buscó alternativas para catalogar y reunir la mayor cantidad de objetos por zonas geográficas, para después comparar y deducir características y costumbres de los grupos que las realizaron (Restrepo, 1892: 7).

LAS POSIBILIDADES DE REGISTRO Y EXHIBICIÓN DE PIEZAS ARQUEOLÓGICAS A FINALES DEL SIGLO XIX

El método de hacer catálogos de antigüedades con dibujos y grabados fue utilizado por primera vez en Colombia por Ezequiel Uricoechea. El dibujo era parte fundamental en la educación de científicos, ingenieros y afines, como una útil herramienta de observación, descripción y proyección. Se debe tener en cuenta, sin embargo, que ninguna forma de representación –manual o mecánica– puede considerarse más o menos “neutral” o exacta; en todas hay una interpretación o mediación entre el modelo y su representación.

³⁶ Otro de los focos de coleccionismo de “antigüedades” en Colombia se encontraba en el departamento de Antioquia; allí, las colecciones de Leocadio María Arango, Vicente Restrepo, Manuel Uribe Ángel y Andrés Posada Arango, principalmente, se conformaron a partir del auge de la “guaquería” de la segunda mitad del siglo XIX. La mayor parte de estas colecciones fue vendida por sus propietarios a coleccionistas extranjeros, excepto la de Leocadio María Arango, quien conformó un verdadero museo con sus piezas y publicó un catálogo en 1905. Su colección de orfebrería fue vendida por sus descendientes en 1942 al Museo del Oro en Bogotá, y la de cerámica, en 1957, al Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (Botero, 2006: 79).

Para la catalogación de antigüedades indígenas también fue fundamental la utilización de la fotografía, la cual se empezó a utilizar con este fin durante la segunda mitad del siglo XIX. Por otra parte, si bien durante el siglo XIX se introdujeron imágenes en litografía en hojas separadas dentro de las publicaciones periódicas colombianas, fue Alberto Urdaneta quien en 1881 introdujo el periódico ilustrado utilizando grabados en madera. Inicialmente se realizaban los grabados a partir de fotografías o dibujos, y más adelante se implementó una técnica en la que se utilizaban fotografías o dibujos fotografiados que se revelaban directamente sobre la matriz de madera, lo cual evitaba la realización de un dibujo intermedio sobre la madera, que implicó una disminución de tiempo en el proceso y una importante modificación formal en la imagen resultante³⁷.

Así, gracias al encuentro entre Urdaneta y Zerda, se publicó por primera vez un grupo de antigüedades en el *Papel Periódico Ilustrado* inicialmente, y luego en *El Dorado* (Restrepo: 1892, 4). A pesar de la importancia y novedad que significó este hecho, ninguno de los investigadores que sucedieron a Zerda utilizó este método para documentar sus publicaciones. Por el contrario, la fotografía fue ampliamente utilizada por coleccionistas e investigadores para dar a conocer y, en muchas ocasiones, exhibir las piezas arqueológicas.

La inclusión de fotografías de objetos³⁸ en el álbum de antigüedades de Liborio Zerda podría probar que las acuarelas que figuran en este álbum no fueron realizadas a partir de la observación directa de los objetos sino a partir de fotografías. También permite considerar que estas fotografías no siempre fueron fielmente copiadas y que su fin no fue solamente la producción de grabados, sino que también se hicieron dibujos. Este grupo de imágenes (acuarelas, fotografías y grabados) permite hacer un seguimiento de las estrategias de representación utilizadas en el registro de antigüedades. Una de ellas era la traducción en color de una fotografía de una figura aislada, pues en este tipo de obras generalmente la fuente es una fotografía del mismo formato, y el fondo de la pieza es reemplazado por un plano de un solo color (generalmente rojo o negro). Se podría pensar que

37 Este método se utilizó en Colombia durante las décadas de 1880 y 1890. En 1898, Pedro Carlos Manrique introdujo en Colombia la técnica del fotograbado.

38 Probablemente estas fotografías fueron realizadas por Julio Racines Bernal (1848-1913), quien abrió en 1873 su primer estudio fotográfico, con el que ganó mucho prestigio en poco tiempo. Racines fue autor de fotografías de varias piezas que se reprodujeron en grabado acompañando los estudios de Liborio Zerda en el *Papel Periódico Ilustrado* (ver la nota 6), y de las fotografías de las piezas de colecciones particulares que se reunieron en álbumes para ser exhibidas en la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892 y de la Exposición Universal de Chicago en 1893. Tres de estos álbumes se encontraban junto con este álbum de antigüedades, en las condiciones descritas antes; también fueron reubicados e ingresados a la colección del Museo Nacional de Colombia en 2003.

estos colores hacen alusión a la forma en que solían exhibirse las piezas arqueológicas en este momento: sobre bases forradas de terciopelo. Así lo testimonia, por ejemplo, una descripción del montaje del Museo de Leocadio María Arango en Medellín: “La colección muy admirada por visitantes extranjeros, estaba instalada con categorías museológicas sobre terciopelo negro para hacer[los] resaltar” (Brisson, 1899, citado por Botero, 2006: 76). Éste es el caso de la *Balsa de Siecha* y del *Ídolo de oro de los indios de Antioquia*. En los dos casos puede notarse que la acuarela aporta la información de color, aunque presenta evidentes imprecisiones en algunos detalles de la pieza con respecto a la fotografía.

La segunda estrategia es la reunión de varias piezas pequeñas cuya contigüidad está determinada por su forma. Es así como pueden aparecer inscritas en figuras que las contienen, como rectángulos, trapecios y óvalos. Esta forma de representación es la que prevalece en la mayor parte de las acuarelas del álbum. Llama la atención la imagen titulada *Joyas de oro de los indios aborígenes Taironas y de Antioquia*, en la que se reúnen piezas que tienen en común una estructura semicircular y están circunscritas en una figura mayor que alude a la forma exterior de una nariguera e, incluso, tiene en la parte superior central un anillo. El borde de este soporte dibujado tiene el color dorado de las piezas y color negro plano al fondo.



Liborio Zerda (atribuido). *Joyas de oro de los indios aborígenes Taironas y de Antioquia*. Témpera y tinta china sobre papel. Museo Nacional de Colombia, reg. 4874.



Julio Racines (atribuido). *Piezas de la colección de Bendix Koppel*. Copia en gelatina sobre papel. Museo Nacional de Colombia, reg. 4924.

130

Al comparar estos “arreglos expositivos” de piezas con las fotografías incluidas en una parte posterior del álbum, se puede comprobar que al realizar estas acuarelas no siempre se hacía una copia exacta de la fotografía sino que se tomaba como base para representar las piezas, y éstas, a su vez, se arreglaban de acuerdo con otros parámetros, generalmente de forma. Siguiendo el ejemplo anterior, hay una fotografía en donde aparecen varias de estas piezas en otro orden. De esta fotografía, además, es notable resaltar que se fotografiaron las piezas sobre una base oscura –seguramente de terciopelo– con forma de escudo y un anillo en la parte superior central³⁹. Así se puede ver también en *Figurillas de oro fabricadas por los indios Chibchas encontradas en Chirajara*, en la que aparecen algunas de las piezas de una fotografía. Se representan varias de ellas, seguramente tomadas de la fotografía, ya que se ven desde el mismo ángulo, pero se colocan en otro orden y junto a otras piezas. Es decir, el autor hace lo que hoy en museología se llama “curaduría”: selecciona una serie de piezas y determina el orden en que deben ir dispuestas, apoyado en un discurso que pretende presentar a partir de

39 Debajo de este anillo aparece el nombre del propietario: “Colección Bendix Koppel”. Bendix Koppel fue cónsul danés en Colombia. Reunió una colección de antigüedades prehispánicas que donó al Museo Etnológico de Leipzig, Alemania. Las acuarelas de esta colección fueron publicadas en el libro que produjo junto a Max Uhle, Alphons Stübel y Wilhelm Reiss, *Kultur und Industrie südamerikanischer Völker* (editado en Leipzig en 1889). Koppel fue delegado de Colombia en los Congresos de Americanistas de Copenhague, y luego en Madrid, en 1892. Se dice que fue Koppel quien le sugirió a Carlos Holguín que la donación del “Tesoro Quimbaya” a la reina María Cristina, efectuada en 1892, debía ser destinada expresamente a un museo arqueológico, para que el tesoro no corriera riesgos si se distribuía entre los miembros de la Corte. Koppel asesoró a Adolf Bastian, director del Museo Etnográfico de Berlín, respecto de las “antigüedades indígenas” colombianas.

ellas. Resulta indispensable estudiar las particularidades de cada una de estas piezas –aspecto que supera los objetivos de este texto– para conocer el discurso que Liborio Zerda pretendía instalar con esta disposición. Es decir, si es que existía alguna relación contextual de las piezas en cuanto a sus usos y funciones. Lo que se puede afirmar aquí es que el autor separó las piezas por el lugar de origen y las ordenó por su semejanza formal, posiblemente con la intención de describirlas y compararlas, pues las consideraba como las únicas fuentes documentales para conocer estas culturas (Zerda, 1882e: 339), y por ello, afirmaba, publicó sus estudios en el *Papel Periódico Ilustrado*, ya que pensaba que las ilustraciones eran “indispensables en escritos de esta especie” (Zerda, 1884b: 277).

Hay otro tipo de presentación que corresponde a los objetos de cerámica. En las fotografías se puede ver que sobre una mesa se situaba una base en forma de paralelepípedo, se cubría este arreglo con un paño generalmente negro, y sobre éste quedaban dispuestos los objetos en dos alturas. La disposición de las piezas en estas fotografías muestra la forma en que debieron ser exhibidas en las exposiciones de fines del siglo XIX. En el álbum se encuentra una de las fotografías de la colección de Bendix Koppel que se copió en grabado en madera y se publicó en el *Papel Periódico Ilustrado* (Zerda, 1883d: 312). De ésta se destacan dos aspectos: el primero es que la fotografía muestra que las piezas estaban colocadas sobre un paño estampado que en el grabado se convierte en una textura que imita vetas de madera. En este caso, también se hace patente que, así como en el proceso de producción de la primera imagen, en la copia el autor interviene la imagen, y estas decisiones pueden modificar la lectura de la pieza. En este caso, por ejemplo, pudo ser que el traslado al grabado de la tela estampada que aparece en la fotografía recargara la textura del soporte y le quitara protagonismo o claridad a la lectura de las piezas arqueológicas. Por otra parte, no puede dejarse de lado que el procedimiento de la copia de un dibujo o fotografía al grabado produce una imagen espejada, y que ello puede afectar la representación de las piezas.

No aparecen en este álbum copias en acuarela de las fotografías de cerámica; posiblemente esto se deba a la dificultad técnica de producirlas o a que no se considerara importante registrar la información de color de las mismas. En cambio de ello, se encuentra un tipo de representación de piezas de cerámica que al parecer no son copiadas de las fotografías. Se trata de dos acuarelas tituladas *Figuras de arcilla cocida sacadas de las sepulturas de los indios de Marmato en el Departamento del Cauca*. Una de las pistas que podrían indicar que son tomadas del natural, es que después del título figura la inscripción “1/2 del tamaño”, aspecto que no aparece en las otras imágenes y hace referencia a que el autor tiene la certeza de que las figuras están reproducidas a la mitad de su tamaño real. Este detalle contrasta con el lugar en el que las figuras son presentadas; se trata de unos soportes (uno en forma de

abanico de color verde claro sobre un muro celeste y el otro semicircular de color verde claro sobre un muro rosa) de los que es difícil establecer si son reales, deficientemente copiados (por los errores en la perspectiva) o simplemente imaginarios.



Julio Racines (atribuido). *Catorce piezas precolombinas en cerámica de la colección de Bendix Koppel*. Copia en gelatina sobre papel. Museo Nacional de Colombia, reg. 4929.

132



Eustacio Barreto (grabador). *Figuras 35 á 46 de la relación de El Dorado*. PPI, año II, No. 43, 5 de julio de 1883, 312.

CONCLUSIONES

No se han hallado documentos que permitan afirmar con seguridad el objetivo que tuvo Zerda para realizar este álbum. Resulta claro que, independientemente de cuál fuera su objetivo, el autor fue coleccionando libros, revistas, grabados, fotografías, y realizando y encargando acuarelas y copias del material que le interesaba para este tema, aproximadamente desde 1870. La inclusión de material impreso alusivo al Congreso Internacional de Americanistas de 1892 haría menos probable que lo realizara con destino a la Exposición Histórico-Americana de Madrid, y podría significar que se realizó después de dicho evento. Ya que la exposición arqueológica presentada en Madrid fue la misma⁴⁰ que se llevó a la Exposición Universal de Chicago de 1893, se descarta también que fuera realizado para ésta. En este sentido, llama la atención que la estructura de este álbum sea tan similar a la que se presentó en la exposición de 1892:

Habrà un álbum de antigüedades chibchas; otro está destinado a la provincia de los Quimbayas, cuya arqueología hasta hoy desconocida, merecía un estudio especial; un tercero está dedicado a Antioquia; el cuarto a Cauca, Panamá y Tolima, y el quinto a los petroglifos y á las figuras grabadas en piedra. (Restrepo, 1892: 6)

Como se dijo antes, Zerda no formaba parte de la delegación colombiana para esta exposición, aunque se reconoció la importancia de *El Dorado* como “el estudio más extenso que se ha publicado hasta hoy sobre antigüedades chibchas” (Restrepo, 1892: 4). Como se vio anteriormente, Restrepo, el director de esta delegación, tenía desacuerdos con Zerda no sólo en el ámbito interpretativo de las piezas, sino también metodológico, como se puede inferir del uso exclusivo de fotografías de las piezas de orfebrería y cerámica. Cabe aclarar que Restrepo marca en el texto introductorio del catálogo una gran distancia entre sus estudios y los de todos los investigadores que lo anteceden:

Nuestras interpretaciones serán en muchos casos distintas de las que han dado los autores que nos han precedido, no por espíritu de contradicción ó novedad de nuestra parte, sino porque además de que hemos tenido a la vista un número de objetos muchísimo mayor que el que ellos pudieron estudiar, hemos buscado con afán el sentido íntimo de los textos antiguos, examinando a la vez detenidamente cada objeto y comparándolo luego con otros semejantes de un mismo o distinto origen. (Restrepo 1892, 7)

40 Excepuando el denominado “Tesoro Quimbaya”, que se quedó en España, ya que fue obsequiado a la reina María Cristina de Habsburgo en señal de agradecimiento por los estudios previos y el laudo arbitral solicitado por Colombia y Venezuela para resolver una cuestión de límites entre los dos países.

Restrepo presenta en la exposición 404 objetos “chibchas” y omite con pocas excepciones los objetos que habían sido descritos en los textos de Uri-coechea, Zerda y Stübel arguyendo además que entre los tres reunían noventa piezas de esta cultura y que con ese número tan reducido de piezas no era posible “reconstituir la civilización de un pueblo” (Restrepo, 1892: 7). La segunda hipótesis es que el álbum sea una especie de “anexo gráfico” a su libro *El Dorado*. Sin embargo, llama la atención que, si bien incluyó varias de las piezas que acompañaron sus textos en el *Papel Periódico Ilustrado*, no estén incluidas en su totalidad. Esto permite pensar en la posibilidad de que Liborio Zerda proyectara hacer una nueva publicación o que el álbum fuera un proyecto personal en el que reunió una parte del material que había coleccionado a lo largo de sus investigaciones.

Lo cierto es que tanto Zerda como sus antecesores y sus contemporáneos se enfrentaron a la dificultad de estudiar el pasado a partir de la cultura material, por lo cual era indispensable acompañar los textos de imágenes, ya que, según su propio testimonio, las imágenes resultaban más eficaces que las descripciones. Para sus contemporáneos, y en particular para Vicente Restrepo, la fotografía resultaba un medio ideal por su “fidelidad” con el original para registrar las piezas. Zerda, al parecer, no estaba de acuerdo, pues de ser así, probablemente habría armado un catálogo de fotografías, tal como se hizo para las exposiciones internacionales de 1892 y 1893. Lo que indica el contenido de este álbum es que para Zerda la fotografía podía ser un punto de partida a partir del cual era necesario copiar, adicionar color, realizar modificaciones en la disposición de las piezas e incluso crear nuevas formas de presentarlas. Se podría pensar que, adicionalmente, lo que le permitía el dibujo era comparar, y este interés se puede corroborar al analizar las modificaciones que hace en la organización de los objetos. Su aproximación comparativa también es evidente en muchos de los textos que conforman *El Dorado* y también en la parte final del álbum, en donde Zerda incluye recortes de impresos y estampas de objetos y pictografías de otras partes del mundo.

Uno de los aportes que se atribuyen a Zerda es haber considerado estas piezas como documentos “a partir de los cuales era posible el estudio y la formulación de hipótesis sobre la reconstrucción histórica de las sociedades que las produjeron” y que “al no contar con un sistema jeroglífico que reemplazara la escritura como la de los antiguos egipcios, ni de pinturas simbólicas como los aztecas, los únicos medios de que se sirvieron para perpetuar su historia política y religiosa eran los objetos de orfebrería” (Botero, 2006: 87).

Pero, ¿cuál sería su objetivo más amplio? Al parecer, demostrar que estas piezas “son un comprobante de que la antigua Cundinamarca fue formada de pueblos relativamente adelantados en la civilización de las primeras edades de los habitantes indígenas de América” (Zerda, 1883). También, que la población

indígena que ocupaba el territorio era la tercera más importante de América después de los aztecas y los incas, pues ello implicaría que la mezcla de sangre de la raza nacional –más precisamente, de las “tierras altas”⁴¹– provenía de un grupo indígena que había logrado un alto nivel de “civilización”, es decir, ayudaría a matizar la idea de “barbarie” que podía persistir en la raza de sus ancestros. Se podría decir que esta aspiración queda excepcionalmente expresada en el dibujo que aquí se nombra como *Proyecto de escudo Muisca* (ver la página 121), en donde los principales íconos de la cultura Muisca se enmarcan en un escudo de armas como los que la Corona española otorgó a las familias nobles españolas y a descendientes de la nobleza inca como reconocimiento a la existencia y la nobleza de varias ciudades americanas después de la Conquista (Gisbert, 1980). Este escudo sería la representación de una aspiración fracasada de un reconocimiento simbólico de la “madre patria” a la civilización precedente. ✱

41 La teoría del clima que prevaleció a partir de los estudios de Humboldt señala que sólo las sociedades complejas, asentadas en las tierras altas habían desarrollado un alto grado de complejidad social y política (Botero, 2006: 45). Langebaek afirma que “Liborio Zerda no fue el único que, conociendo la literatura evolucionista, prefirió plegarse a otras formas de interpretar el pasado prehispánico” (Langebaek, 2003: 100-101).

REFERENCIAS**Archivo Museo Nacional de Colombia (AMNC)**

"Carta de Fidel Pombo a Lázaro María Girón", 4 de septiembre de 1888, tomo 0, folio 36.

"Carta del Ministro de Instrucción Pública, Liborio Zerda, al director del Museo Nacional, Fidel Pombo", 2 de enero de 1893, tomo 1, folio 1.

Barreto, Eustacio (grabador)

1883. "Ruinas de la casa en que murió Jiménez de Quesada", PPI, año III, No. 49, Bogotá, 6 de agosto, 16.

Botero, Clara Isabel

2006. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Universidad de Los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales.

Casas Dupuy, Pablo

1991. "La Gorgona en tiempos precolombinos", *Revista de Antropología y Arqueología* 7, pp. 93-119.

Comas, Juan

1974. *Cien años de Congresos Internacionales de Americanistas. Ensayo histórico-crítico y bibliográfico*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

Franco, Joaquín y Ricardo Moros (grabadores)

1883. "El convento de Santa María de la Rábida en España", *Papel Periódico Ilustrado* (PPI), año II, No. 36, Bogotá, 15 de marzo, 189.

Girón, Lázaro María

1888. *El Museo-taller de Alberto Urdaneta*. Bogotá, Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos.

Girón, Lázaro María (dibujante) y Julio Flórez (grabador).

1883. "Escudos de armas de algunas ciudades de Colombia", PPI, vol. 2, año II, No. 33, Bogotá, enero 31, 148.

Gisbert, Teresa.

1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía.

Guerra, María Filomena

2010. "Análisis y autenticación de joyas y monedas en oro", en *Tecnarte 2010. Avances en técnicas analíticas aplicadas al estudio de materiales en arte y arqueología*. Buenos Aires, Facultad de Ingeniería, Universidad de Buenos Aires.

Izquierdo Peña, Manuel Arturo

2008. *The Muisca Calendar: An Approximation to the Timekeeping System of the Ancient Native People of the Northeastern Andes of Colombia*. Departamento de Antropología, Facultad de Estudios Superiores, Universidad de Montreal, <http://arxiv.org/abs/0812.0574> (Recuperado el 19 de febrero de 2009).

Langebaek Rueda, Carl Henrik

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

2007. "Civilización y barbarie: el indio en la literatura criolla en Colombia y Venezuela después de la Independencia", *Revista de Estudios Sociales* 26, pp. 46-57.

Moreno de Ángel, Pilar

1976. "La colección de Alberto Urdaneta", en *Dibujos y caricaturas de Alberto Urdaneta*. Bogotá, Ediciones Sol y Luna.

Muñoz Luna, Miguel Ángel

2008. *Escudo de Armas de la Villa de San Cristóbal de los Llanos*. <http://sancristobaldelascasas.wordpress.com/2008/01/10/escudo-de-armas-de-la-villa-de-san-cristobal-de-los-llanos/> (Recuperado el 9 de marzo de 2009).

Padilla Chasing, Iván Vicente

2008. *El debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Restrepo, Vicente

1892. *Catálogo de los objetos que presenta el Gobierno de Colombia a la Exposición Histórico-Americana de Madrid*, Madrid, Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneira". http://www.archive.org/stream/generaldelexpo02madrrih/generaldelexpo02madrrih_djvu.txt (Recuperado el 11 de marzo de 2009).

Rodríguez, Miguel

2004. *Celebración de "la raza": una historia comparativa del 12 de octubre*. México, Universidad Iberoamericana.

Rodríguez, Sandra Patricia

2011. "Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del '12 de octubre de 1492': debates sobre la identidad americana", *Revista de Estudios Sociales* 38, pp. 64-78.

Sánchez Cabra, Efraín

1999. *Gobierno y geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Bogotá, Banco de la República, El Áncora Editores.

Stüttgen, Michaela

1995. "Dos viajeros alemanes en tierras sudamericanas", *Boletín Cultural y Bibliográfico* No. 35. Vol. XXXI.

Urdaneta, Alberto (pintor) y Louis Joseph Amédée Daudenarde (grabador)

1882. "Vasco Núñez de Balboa descubriendo el mar del Sur", PPI, año 1, No. 8, 15 de enero, 132.

Zerda, Liborio

1882a. "El Dorado", PPI, año I, No. 11, 1 de marzo, 176-178.

1882b. "El Dorado" II (y III), PPI, año I, No. 13, 15 de abril, 208-212.

1882c. "El Dorado" IV, PPI, año I, No. 16, 20 de mayo, 253-258.

1882d. "El Dorado" V, PPI, año I, No. 17, 1 de junio, 277-280.

1882e. "El Dorado" VI (y VII), PPI, año I, No. 21, 15 de julio, 336-337; 339-343.

1882f. "El Dorado", VIII (y IX), PPI, año I, No. 22, 20 de julio, 356-360.

1882g. "El Dorado" X, PPI, año I, No. 23, 24 de julio, 369-373.

1882h. "El Dorado" XI, PPI, año I, No. 24, 2 de agosto, 396-397.

1883a. "El Dorado", PPI, año II, No. 38, 15 de abril, 225.

1883b. "El Dorado", PPI, año II, No. 41, 15 de mayo, 276-278.

1883c. "El Dorado", PPI, año II, No. 42, 25 de mayo, 289-293.

1883d. "El Dorado", PPI, año II, No. 43, 5 de julio, 307-309.

1883e. "El Dorado", PPI, año II, No. 44, 15 de julio, 323-324.

1883f. "El Dorado", PPI, año II, No. 45, 20 de julio, 333-335.

1884a. Chirajara, Bogotá, Imprenta Silvestre.

1884b. "El Dorado" [Duquesne], PPI, año III, No. 66, 15 de mayo, 277-280; año III, No. 67, 25 de mayo, 298-299 y 302-303; año III, No. 68, 5 de junio, 313-315 y 317-318.

1884c. "El Dorado" [Manuel Vélez], PPI, año IV, No. 76, 1 de octubre, 54-60.

- 1884d. "El Dorado", PPI, año IV, No. 79, 15 de noviembre, 117-120.
1885a. *El Dorado y la conquista de los muzos*. Bogotá, Imprenta Silvestre.
1885b. "El Dorado", PPI, año IV, No. 82, 1 de enero, 164-168.
1885c. "El Dorado", PPI, año IV, No. 86, 1 de marzo, 226-228.
1885d. "El Dorado", PPI, año IV, No. 87, 15 de marzo, 238-239.
1885e. "El Dorado", PPI, año IV, No. 88, 1 de abril, 260-264.
1885f. "El Dorado", PPI, año IV, No. 89, 15 de abril, 277-279.
1885g. "El Dorado", PPI, año IV, No. 90, 1 de mayo, 292-295.
1885h. "El Dorado", PPI, año IV, No. 91, 15 de mayo, 308-311.
1885i. "El Dorado", PPI, año IV, No. 92, 1 de junio, 324-327.
1885j. "El Dorado", PPI, año IV, No. 93, 15 de junio, 340-343.
1885k. "El Dorado", PPI, año IV, No. 95, 24 de julio, 373-376.

Créditos fotográficos: Museo Nacional de Colombia®