

Por: Clemencia Plazas Uscátegui

Exdirectora del Museo del Oro.

Palabras clave: Museo del Oro, Banco de la República, historia de la Antropología, Arqueología en Colombia, ICANH, colecciones de museos

Key words: Gold Museum, Banco de la República, history of Anthropology, Archaeology in Colombia, ICANH, museum collections

UNA HISTORIA PERSONAL DEL MUSEO DEL ORO

Resumen: Con ocasión de los 80 años del Museo del Oro del Banco de la República, su antigua directora, testigo de su historia desde 1966 hasta 1997, reúne memorias, apuntes y experiencias que ayudan a entender esta institución cultural colombiana. Destaca los énfasis de cada una de las distintas direcciones del Museo, las relaciones con el Banco de la República y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, las adquisiciones, el cuidado de la colección, sus exhibiciones en Colombia y en el extranjero, su investigación, clasificación y divulgación.

Abstract: On the occasion of the Banco de la República Gold Museum's 80th anniversary, its former director, who witnessed its history from 1966 to 1997, brings together memories, notes and experiences that help us to understand this Colombian cultural institution. She highlights each of the museum's leaderships, the relationships with the Banco de la República and the Colombian Institute of Anthropology and History (ICANH), acquisitions, caring for the collection, the exhibitions in Colombia and abroad, and research, classification and dissemination.

Tuve la fortuna de participar, como muchos de mis compañeros de trabajo, en la evolución del Museo del Oro del Banco de la República, de ser testigo de su historia (...) Con gusto, tomo entonces el lugar del narrador para consignar apuntes sobre múltiples hitos y aspectos de esa historia.

Tuve la fortuna de participar, como muchos de mis compañeros de trabajo, en la evolución del Museo del Oro del Banco de la República, de ser testigo de su historia. Desde que ingresé a los diecinueve años, hasta mi retiro cumplidos los cincuenta, en 1997, pasé por muchos cargos: guía, asistente de museografía, registro de piezas, investigación, asesoría del director, subdirección técnica y dirección. Así, desde adentro, aprendí el funcionamiento y las necesidades del museo: tuve siempre una posición privilegiada para idear proyectos y desarrollarlos. Con gusto, tomo entonces el lugar del narrador para consignar apuntes sobre múltiples hitos y aspectos de esa historia.

Hablaré de los énfasis de cada una de las distintas direcciones del Museo, de las relaciones con el Banco de la República y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, de las adquisiciones, el cuidado de la colección, su exhibición en Colombia y en el extranjero, su investigación, clasificación y divulgación.

Distintos directores, distintos énfasis

Durante más de treinta años de trabajo en el Museo del Oro, desde 1966 hasta 1997, pude ver el cambio del Banco de la República en su quehacer cultural, concretamente, en el Museo. En el siglo pasado, cada uno de sus cuatro directores impulsó áreas distintas, sin descuidar nunca su labor didáctica dentro y fuera del país.

Directores del Museo del Oro:

Luis Barriga del Diestro, 1939 a 1977

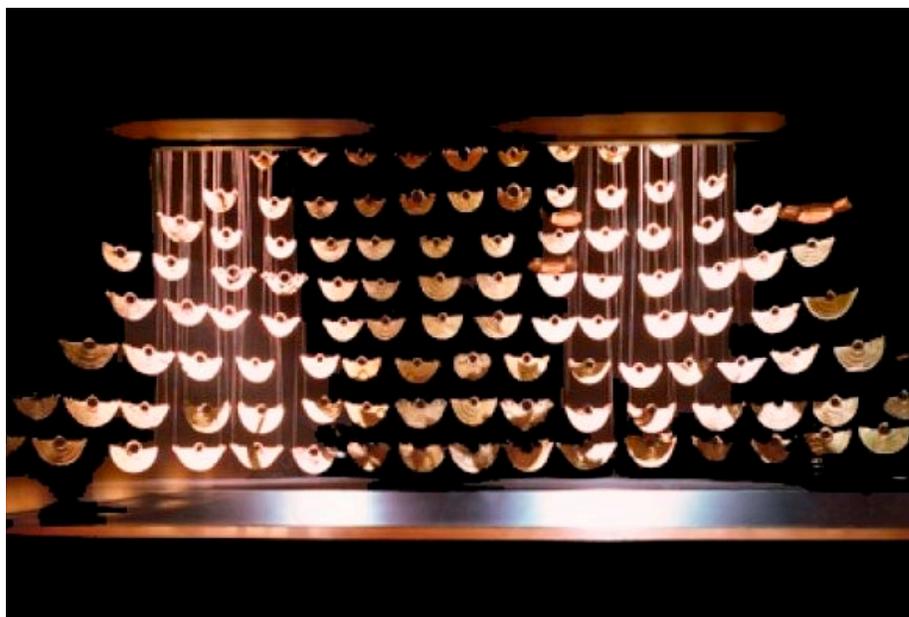
Luis Duque Gómez, 1977 a 1983

María Elvira Bonilla Otoya, 1983 a 1986

Clemencia Plazas Uscátegui, 1987 a 1997

Clara Isabel Botero Cuervo, 1997 a 2010

María Alicia Uribe Villegas a partir del 1° de julio de 2010



a.



b.

Figs. 1. (a) Montaje de orejeras de filigrana ideado por Luis Barriga del Diestro hacia 1968 y (b) montaje actual del mismo tema. Aun hoy, la vitrina de las orejeras de filigrana del Zenú montada en 2008 rinde homenaje a Luis Barriga, al retomar una disposición estética en vez de presentar las orejeras según su función, por parejas, una a la izquierda y la compañera a su derecha, como hace el Museo del Oro en la mayoría de las vitrinas. Fotos: Clark M. Rodríguez, Museo del Oro - Banco de la República.

Su sensibilidad le permitió acercarse a la colección desde el punto de vista estético. Su destreza manual le ayudó a mantener las exhibiciones en permanente cambio. Pasaba horas trabajando con las piezas, ya fuera reparándolas o limpiándolas.

Luis Barriga del Diestro (1939-1977) estuvo encargado de la colección de orfebrería desde la llegada del Poporo quimbaya en 1939. Era apasionado por su trabajo, amable y tenía excelente sentido del humor. Fue quien hizo el Museo del Oro: en 1977, año de su retiro, la colección ya contaba con 24.000 piezas de orfebrería¹, 5.500 de cerámica, 1.200 líticos, etc.

Su sensibilidad le permitió acercarse a la colección desde el punto de vista estético. Su destreza manual le ayudó a mantener las exhibiciones en permanente cambio. Pasaba horas trabajando con las piezas, ya fuera reparándolas o limpiándolas. Es difícil olvidar la vitrina de las orejeras sinú de filigrana que hizo Luis para inaugurar la nueva sede del Museo en 1968. Clasificó por tamaños un centenar de orejeras y las colgó por filas semicirculares, las más pequeñas adelante y las grandes al fondo. Cada fila colgaba unos pocos centímetros más abajo que la anterior. La transparencia de las piezas lograba crear una celosía maravillosa que llenaba toda la vitrina. Luis, que modificaba permanentemente las exhibiciones para sorpresa de los visitantes, dejó pasar años sin tocar esta. Los que quedamos en el Museo, después de su partida, mantuvimos ese montaje o lo rehicimos en las nuevas instalaciones, hasta fines del siglo XX, a manera de homenaje silencioso a ese director que nos enseñó tanto. Era la forma de mantener su presencia dentro del Museo.

Recuerdo la llegada en 1972 de piezas procedentes de Pupiales, Nariño. Como anexo a las piezas completas, venían un par de bolsas llenas de fragmentos de discos rotatorios, diademas, etc. Gracias a los diferentes colores y texturas de la superficie metálica, tratamos, durante más de un año, de recuperar las piezas siguiendo su dibujo. Era como armar, simultáneamente, veinte rompecabezas incompletos de 2.000 piezas cada uno. Nunca pudimos terminar ninguna, pero sí logramos reproducir los diseños de muchas gracias a la repetición de sus patrones (Plazas de Nieto, 1977-1978).

1. Siempre que se habla de la colección de orfebrería, hay que saber que, aunque la mayor parte de los objetos son de oro o presentan una superficie dorada, existen muchos otros de aleaciones ricas en cobre, de gran importancia para el conocimiento metalúrgico de los habitantes originarios del país.

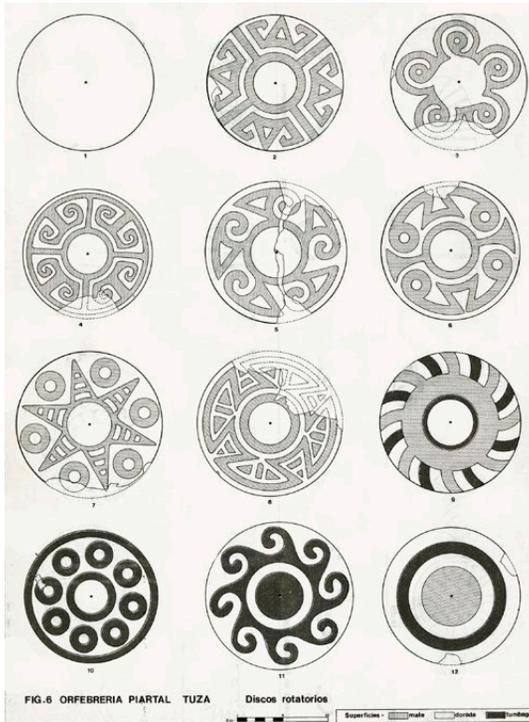


Fig. 2. Discos rotatorios hallados en Pupiales y El Tambo, Nariño, en el artículo que clasifica por forma y función la orfebrería del altiplano nariñense publicado en la *Revista Colombiana de Antropología*, 1978-1979. Ilustraciones: Nancy Sánchez de Osuna.

A menudo, se le pregunta a un conocedor de bienes precolombinos cómo aprendió a serlo. De tanto trajinarlas, uno reconoce el peso que le corresponde a cada forma, el olor de cada aleación metálica. Al mirarlas, sucede lo mismo que al ver un rostro con alguna modificación de cirugía plástica, esa certeza de observar una línea que ha perdido su forma, una armonía rota, algo difícil de explicar con palabras, pero que permite reconocer al instante una pieza falsa. Así, Luis Barriga era un gran experto en metalurgia prehispánica de Colombia.

Otra de sus cualidades era su orden y meticulosidad en el manejo de la colección. Cada pieza que ingresaba era debidamente registrada. Se numeraba, pesaba, fotografiaba y ubicaba en su sitio. A partir de entonces se consignaban todos y cada uno de sus movimientos en un libro especial donde se controlaba la colección.

Para Luis, dada su timidez, era difícil asumir la creciente demanda internacional de exposiciones en el exterior. A medida que el Museo crecía, poco a poco se fue acostumbrando a la idea de las exposiciones viajeras internacionales, en especial, cuando ya no fue él quien tenía que desplazarse con ellas.

Durante los quince años que trabajé con él, aprendí a conocer y a querer la colección, a mirarla con detenimiento, a ponerle apodo a las piezas para saludarlas después de años de no verlas². En fin, fue un constante estar con ellas, ya fuera estudiándolas o preparando muestras. La prioridad bajo su dirección fueron las exposiciones.

2. Con Luis Barriga llamábamos “stencil” al pectoral Tolima de la guaca del Dragón adquirido en 1948 (O06029) y “Rosita” a la momia de Pisba adquirida en 1978, que resultó ser un adulto masculino (D00009). Manteniendo la costumbre, llamamos “transformer”, según los juguetes de mi hijo, al jaguar Calima-Yotoco con nariguera llegado en 1991 (O33156).

Durante los quince años que trabajé con él, aprendí a conocer y a querer la colección, a mirarla con detenimiento, a ponerle apodo a las piezas para saludarlas después de años de no verlas.

Fig. 3. Noticia publicada en Australia en 1978, con ocasión de la exposición del Museo del Oro de Colombia. *The News*, Adelaida, 22 de febrero de 1978.

... collection back
 (pardon my Spanish) in Bogota, Colombia. There's
 only one word to answer the inevitable question about
 its worth — "Priceless."

★

978 THE Festival City is first stop for the exhibition
 brought here by the Australian Arts Exhibition
 Corporation, the Commonwealth Government, and
 Benson and Hedges. The precious cargo left Bogota,
 capital of the South African Republic of Colombia
 (pop. 24 million) about a fortnight ago, and so tight
 was the security operation that it flew in here with
 all the secrecy of a "Bowral" but with none of the
 fuss and fanfare. Silence can truly be golden.

★

GOLDEN girl of the
 exhibition is Cle-
 mencia Plazas de Nieto,
 the Museo del Oro cura-
 tor and seasoned world
 traveller, who seemed
 about as over-awed at
 flying with all that gold
 luggage as I would be
 about an overnight bag.
 In archaeologist's field
 garb of casual green
 shirt, khaki slacks and
 sandals, she answered
 all Press questions with
 what you might have
 called practised ease.
 She is, after all, not only
 a Bachelor of Anthropology of Andes University, but
 also a journalist's wife.



Clemencia Plazas de Nieto

★

Durante tres años dibujé a escala los cerca de 500 objetos de cerámica que tenía por entonces la colección. Se elaboraron pequeñas fichas de cartulina ordenadas por número que se consultaban en un fichero. Todavía hoy dibujo los objetos que estudio para observarlos cuidadosamente, aprehenderlos de manera no racional y poder reproducir mejor sus detalles.

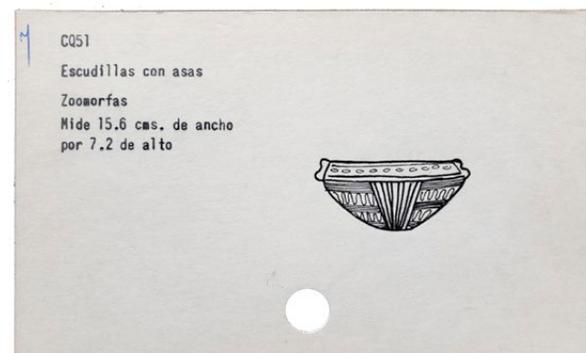
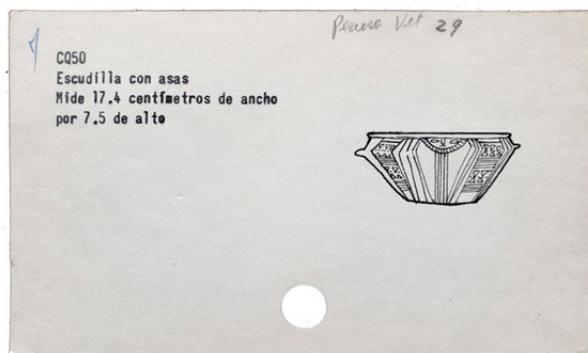
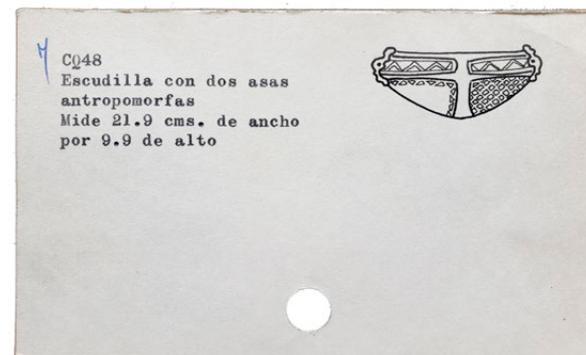
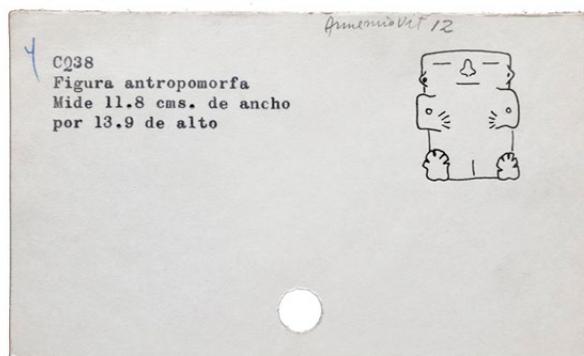
Figs. 4. (Siguiente página)
Dibujos de la colección de cerámica elaborados en fichas de cartulina.
Ilustraciones: Clemencia Plazas.

En el edificio del Museo del año 68, sobre el Parque Santander, su territorio de exhibición fue la bóveda del tercer piso, de pocos textos y cuidada estética, y El salón dorado, donde se exhibía la mayor parte de la colección de orfebrería. El segundo piso, de contenido cultural, y el primer piso, de exposiciones temporales, eran manejados por el equipo de museografía bajo la cabeza de Alec Bright³, equipo del cual formábamos parte Vidal Antonio Rozo⁴, yo y, unos años más tarde, Ana María Falchetti. En esa época no había antropólogos en el Museo, mucho menos curadores. Era en la oficina de museografía, ubicada en el segundo piso con vista a la calle 16, donde surgían los temas, se investigaba, se llevaba a cabo la curaduría y se montaban las exposiciones. De Alec aprendimos a investigar con rigor, a hacer guiones muy bien contruidos alrededor de una idea, principios y vínculos internos, a prever y a elaborar montajes de prueba en la oficina, previos a los definitivos; también, a llevar un minucioso registro de cada exposición mediante dibujos a escala, en tinta china, de cada vitrina con sus objetos y textos.

Durante tres años dibujé a escala los cerca de quinientos objetos de cerámica que tenía por entonces la colección. Se elaboraron pequeñas fichas de cartulina ordenadas por número que se consultaban en un fichero. Todavía hoy dibujo los objetos que estudio para observarlos cuidadosamente, aprehenderlos de manera no racional y poder reproducir mejor sus detalles.

3. Funcionario inglés que permaneció en el Museo después de haber sido arquitecto residente de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Samper, durante la construcción del edificio del Museo inaugurado en 1968. Esposo en segundas nupcias de la hermana de Germán Samper, él venía de trabajar muchos años en la Universidad de los Andes.

4. El maestro Rozo, graduado en bellas artes, era un gran conocedor de cerámica prehispánica. Adorable y generoso con su conocimiento, trabajó inicialmente medio tiempo en el Museo del Oro, mientras colaboraba como museógrafo en el Museo Nacional, e incluso en recopilar la cerámica y crear el Museo Arqueológico del Banco Popular. Ya de tiempo completo hasta su pensión, su cargo se denominó “museógrafo”, en tanto que el jefe era llamado “museólogo”. Todos los sábados y domingos abría, con Luis Barriga, la puerta de la bóveda.



La creación del Boletín Museo del Oro, en 1978, nos estimuló a escribir artículos para llenarlo y permitió dar a conocer los trabajos llevados a cabo por los investigadores del Museo, y fuera de él, sobre las colecciones y temas relacionados.

Después, llegó el momento de buscar el apoyo del Banco para estudiar antropología. Por primera vez en su historia, el Banco otorgó dos becas a mujeres para su formación universitaria, una para estudiar derecho, y otra a mí, para antropología.

Con la llegada de **Luis Duque Gómez** a la dirección del museo (1977-1983) el ambiente lúdico creado por los artistas visitantes fue reemplazado por el de miembros de la Academia de Historia que los superaban en edad y seriedad por más de dos décadas. La adquisición de objetos se redujo notoriamente. Las exposiciones permanecieron por años sin cambios. Sin embargo, la investigación se solidificó. La creación del *Boletín Museo del Oro*, en 1978, nos estimuló a escribir artículos para llenarlo y permitió dar a conocer los trabajos llevados a cabo por los investigadores del Museo, y fuera de él, sobre las colecciones y temas relacionados⁵. Así mismo, le dio un gran impulso a la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales y la concentró en promover exclusivamente proyectos arqueológicos en Colombia. Esta apoyó económicamente proyectos de tesis de estudiantes de arqueología, publicó cerca de 61 monografías y creó además el *Boletín de Arqueología*, que continúa vigente. Varios libros para niños, de la colección titulada “Así éramos los zenúes, muiscas, taironas, quimbayas, etc.”, fueron ediciones ilustradas muy útiles para divulgar las complejas investigaciones arqueológicas regionales, y tuvieron gran acogida entre el público adulto e infantil.

Gracias a la firmeza de Luis Duque, pudimos desmontar el intercambio de piezas con España. Este proyecto planteaba inicialmente (en 1976) el regreso de seis importantes objetos del “Tesoro quimbaya” que conserva el Museo de América de Madrid, a cambio de 136 objetos repetidos de la colección del Museo del Oro, 92 de oro y el resto de cerámica, lítica y concha,

5. En 1986, el Boletín adquirió formato de revista y creció en contenido. Su calidad y amplia distribución a nivel nacional e internacional le dio un merecido prestigio que aún perdura. Actualmente, se publica de manera virtual con alcance mundial.

Durante seis años se montaron siete museos del oro regionales y se dotaron de infraestructura y de personal cualificado veinticuatro áreas culturales en todo el país.

representativos de todas las áreas orfebres colombianas. Sin embargo, durante las negociaciones se redujo sustancialmente el número de piezas que vendrían a Colombia (4) y se aumentó el de las que irían a España (140, solo de oro), lo que resultaba impresentable.

El nombramiento de **María Elvira Bonilla** en la dirección del Museo (1983-1986) coincidió con la búsqueda de descentralización de la actividad cultural del Banco, ordenada por el entonces presidente de la República, Belisario Betancur. Durante seis años se montaron siete museos del oro regionales⁶ y se dotaron de infraestructura y de personal cualificado veinticuatro áreas culturales en todo el país. Se intensificó a nivel nacional el trabajo en las áreas que tradicionalmente había profundizado el Banco: exhibiciones de carácter antropológico y arqueológico, bibliotecas con actividad adicional en temas literarios, conciertos de música y exposiciones de artes plásticas de artistas regionales, nacionales e internacionales. Se crearon fondos documentales regionales en ciudades de frontera como Leticia, Riohacha e Ipiales.

Existió un verdadero *boom* de actividad cultural y, lo realmente novedoso, fue que llenaba necesidades surgidas desde las distintas regiones del país. Se armaron exhibiciones sobre muchas iniciativas interesantes que viajaban por todas las sedes del Banco en el país, incluso a Barbacoas y a otras agencias de compra de oro, y fueron vistas durante muchos años. Bogotá sirvió de apoyo técnico en investigación y museografía.

Bajo mi dirección (**Clemencia Plazas**, 1987-1997), el Museo retomó el control de las colecciones, en particular la de orfebrería. Se creó la sección de Registro para controlar notarialmente cada

6. Según el catálogo "Museo del Oro 50 años": Santa Marta, oro tairona, 1980; Manizales, oro quimbaya, 1981; Cartagena, oro Sinú, 1982; Pasto, oro Nariño, 1985; Ipiales, oro Nariño, 1985; Pereira, oro Quimbaya tardío, 1986; Armenia, oro Quimbaya clásico, 1986; Leticia, etnografía amazónica, 1988. Cali, oro Calima, abril 1991 (Museo del Oro, 1989).

La colección del Museo se fortaleció mediante la investigación metalográfica y arqueológica, para lo cual se incrementó la planta de personal profesional en arqueología y restauración.

movimiento y digitalizar las características y ubicación de las cerca de 65.000 piezas arqueológicas que tenía la colección (33.600 de metal; 13.200 de cerámica; 3.300 de piedra; 1.100 de concha; 315 de hueso; 113 de madera y 116 de textil). La idea de crear la oficina de Registro surgió de conversaciones que tuve con Paul Beelitz, subdirector de la sección de Registro del Museo de Historia Natural de Nueva York, durante un largo y conversado viaje de desplazamiento de una exhibición del Museo del Oro desde Nueva York a Hannover, Alemania.

La colección del Museo se fortaleció mediante la investigación metalográfica y arqueológica, para lo cual se incrementó la planta de personal profesional en arqueología y restauración. Más aún, con apoyo legal del Banco se logró la inclusión de la colección en la categoría de Monumento Nacional de Colombia, condición que evitaría cualquier modificación o deterioro y que implicaba el registro legal del nombre “Museo del Oro”.

Luego de esta introducción y ubicación histórica, enfocaré este texto por rubros temáticos, consignando en cada uno los grandes hitos que mi memoria destaca de los cambios que viví en más de tres décadas de trabajo en el Museo, durante los cuales fui testigo de la profesionalización de la institución en todos los campos: adquisiciones, restauración, exhibición, investigación, clasificación, etc.

Relaciones con el Banco y el ICANH

Durante décadas, la relación de los directores de la Biblioteca Luis Ángel Arango y de los Museos del Oro, de Arte Religioso y de Numismática era directa con la gerencia del Banco de la República y sus dependencias de Relaciones Públicas, Seguridad, etc. En respuesta al crecimiento de la actividad cultural, el Banco creó, en 1982, el Área Cultural, bajo el mando

El cambio de roles en el Área Cultural fue pronto notorio frente a los tradicionales del área bancaria. Había mujeres en altos cargos y se respiraba un ambiente de igualdad de género muy provechoso para el desarrollo del quehacer cotidiano.

de un subgerente que manejaba los distintos departamentos: Biblioteca Luis Ángel Arango, con sus dependencias de Artes Plásticas y Música, entre otras, Museo del Oro, Colección de Numismática y Fundaciones (Banco de la República, 1998: 9).

El cambio de roles en el Área Cultural fue pronto notorio frente a los tradicionales del área bancaria. Había mujeres en altos cargos y se respiraba un ambiente de igualdad de género muy provechoso para el desarrollo del quehacer cotidiano. Creo que aprendimos mucho los unos de los otros, en la interacción permanente del Área Cultural con las demás dependencias del Banco. La solidaridad y apoyo de los departamentos de Contratos, Seguridad, Relaciones Públicas y Personal fue inmejorable.

También fueron fundamentales para el Museo las relaciones con el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). Como subdirectora técnica y directora del Museo del Oro durante veintidós años, pude ver el apoyo permanente que existió entre las dos instituciones en dos aspectos centrales: el intercambio de información y la repatriación de patrimonio. Con respecto al primero, el Museo, que mantenía una posición pasiva frente a las excavaciones ilegales de objetos patrimoniales, por las ofertas que le llegaban, se enteraba primero que nadie en el país de las zonas que eran víctimas de gaaquería. Fue así como le informé a la arqueóloga Luisa Fernanda Herrera, pocos días después de los primeros hallazgos, de la existencia de un sitio importante que por entonces llamaban “Julepia” en la Sierra Nevada de Santa Marta. Luisa y Gilberto Cadavid, investigadores del ICANH, ubicaron la que entonces llamaron “Buritaca 200”, o “Ciudad Perdida”, gracias a su empeño por localizarla. Meses después nos enteramos de que el nombre no era un vocablo indígena, sino que era su apodo, porque “había que echar mucho *julepe* (machete) para llegar allá”.

De igual modo, en 1971, con los primeros hallazgos de tumbas en la vereda de Miraflores, del municipio de Pupiales en Nariño, el Museo le dio apoyo a la comisión del ICANH formada por su director, Gonzalo Correal, y otros arqueólogos, que recuperó valiosa información. Lo mismo

ocurrió con el aviso inmediato que dimos al Instituto sobre los hallazgos en la hacienda Malagana, cerca de Palmira. A través de la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales (FIAN), el Banco de la República pudo financiar el desplazamiento de la comisión de arqueólogos del ICANH, encabezada por Álvaro Botiva, y subsiguientes proyectos de investigación.

En cuanto a la repatriación de importantes piezas del patrimonio nacional, vale mencionar que, gracias a los delegados del Banco de la República en el exterior, a través de Proexport, se pudo dar apoyo legal y logístico en importantes casos de repatriación, como el de la “Custodia de las clarisas”, recuperada en 1987.

Figs. 5. Pinzas de orfebrería halladas en Malagana en 1992. 100 a.C. - 400 d.C. Colección Museo del Oro. (a) O33199, 8,8 x 7,4 cm; (b) O33200; 4,7 x 4,7 cm. Fotos: Clark M. Rodríguez, Museo del Oro - Banco de la República.



a.



b.

Adquisiciones

Antes de 1939, el Banco de la República recibió 14 piezas, varias pequeñas y fragmentadas, enviadas por agencias regionales de compra de oro de mina y aluvión. Estas piezas, porque hubo quien considerara que no eran oro para fundir en lingotes, pasaron en algún momento a la oficina de Relaciones Públicas del Banco, oficina contigua a la Gerencia y que estaba en cabeza de Luis Barriga del Diestro, quien tenía a su cargo las vajillas, jarrones chinos, tapetes persas y demás refinamientos que el Banco poseía.

Por decisión de la Junta Directiva, en 1939 se compró el Poporo quimbaya de cuatro bolas con la intención de preservarlo. Es la pieza 15 de la colección, hoy numerada como O00015. No existe, ni existió, un acta de fundación del Museo del Oro, ni documentos iniciales sobre sus funciones y objetivos; siendo una parte del Banco, se fue fortaleciendo a medida que sus necesidades fueron cubiertas por este.

Entre 1940-1977 se adquirieron algunas colecciones privadas importantes, entre ellas: Librería el Mensajero (1941), Bogotá; Leocadio María Arango (1942), Medellín, y Santiago Vélez (1943), Manizales. Durante los siguientes treinta años se compraron, también, piezas de oro de hallazgos fortuitos o lotes completos procedentes de una o varias tumbas de distintas regiones del país: Calima, Quimbaya, Tolima, Muisca, Sinú, Tairona, Nariño, Urabá. Estas eran ofrecidas al director del Museo, quien buscaba la aprobación de la compra directamente con la Gerencia General del Banco. Las piezas se registraban cuidadosamente en un libro escrito a mano con sus medidas y fotografías correspondientes, en donde igualmente se consignaban sus datos de procedencia y asociación de hallazgo.

Con miras a la renovación del Museo y a su traslado a su nueva sede en 1968, se incrementó la adquisición de otros materiales arqueológicos: cerámica, hueso, concha y textiles, de preferencia asociados a la metalurgia, con el fin de contextualizar el metal. La postura del Museo

Con miras a la renovación del Museo y a su traslado a su nueva sede en 1968, se incrementó la adquisición de otros materiales arqueológicos: cerámica, hueso, concha y textiles, de preferencia asociados a la metalurgia, con el fin de contextualizar el metal.

El carácter sui generis del Banco de la República de institución nacional con algunas prerrogativas le permitió dedicar parte de sus ganancias a la creación de colecciones arqueológicas, de artes plásticas, religiosas y bibliográficas, que hoy le proporcionan tanto orgullo al país.

frente a las adquisiciones de material arqueológico fue siempre pasiva, siguiendo su premisa de conservar y preservar la riqueza arqueológica nacional y evitar su salida del país. Nunca envió investigadores a buscar objetos arqueológicos en sus regiones de origen, ni frecuentó o participó en el mercado subrepticio de bienes arqueológicos.

Desde 1918 (Ley 48), la legislación colombiana prohibió las excavaciones de material arqueológico sin permiso expreso del Estado, así como su salida del país (Ley 47 de 1920), y declaró patrimonio nacional todo objeto arqueológico del subsuelo. Desafortunadamente, la legislación de entonces no condenó su comercio nacional hasta el decreto 833 de 2002, sino que permitía el cambio de dueños de los objetos arqueológicos. En este contexto legal se ubican las adquisiciones del Museo, con el propósito de preservar las piezas arqueológicas en el país.

El carácter *sui generis* del Banco de la República de institución nacional con algunas prerrogativas le permitió dedicar parte de sus ganancias a la creación de colecciones arqueológicas, de artes plásticas, religiosas y bibliográficas, que hoy le proporcionan tanto orgullo al país. La definición del Banco de la República, desde la Constitución de 1991, como Banco Central de Colombia con todas sus responsabilidades y deberes, incluida la labor cultural, le da el carácter nacional idóneo para continuar, junto al Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), en la lucha por la preservación del patrimonio nacional.

El Museo del Oro, siguiendo la tradición del Banco de la República de la compra de oro de mina y aluvión a través de sus agencias (1923-1992) y con el fin de controlar el valor de sus adquisiciones, desde el inicio de la colección avaluó según el peso en gramos de metal las piezas que le eran ofrecidas. Por esta razón, algunas de las mejores piezas de cada lote salían ilegalmente del país, debido a que, por su bajo peso, la oferta que podía hacer el Museo no alcanzaba los precios comerciales de estas en el mercado ilegal. Sin duda, varias ni siquiera eran ofrecidas a la institución y no podíamos registrarlas.

Fig. 6. Colgante en forma de pez alado de la región de San Agustín. No se pudo adquirir esta pieza excepcional cuando fue ofrecida por primera vez, dado que por pesar poco su precio resultaba muy bajo. Afortunadamente, un año más tarde, su dueño volvió al museo, después de sentirse humillado por el concepto de Sotheby's en Nueva York, donde le dijeron que se trataba de una pieza falsa.

No es falsa, es extraordinaria.

San Agustín, periodo Clásico Regional,
1 - 900 d.C. O32924, Colección Museo
del Oro, 3,1 x 9,7 x 8,8 cm.

Fotos: Clark M. Rodríguez, Museo
del Oro - Banco de la República.



El resultado fue que muchas de las compras realizadas consistían en lotes que coincidían con el contenido completo de una o varias tumbas, en cuyo caso el precio por gramo sí valía la pena para los vendedores. Afortunadamente, con la compra de varias colecciones completas con piezas importantes y de estética “museable”, de antemano escogidas por sus propietarios, se equilibró la colección. Esas adquisiciones de lotes completos resultaron, sin embargo, de gran importancia para los investigadores, porque tenían ante sí, incluyendo lo que se llamó “fin de lote”, una cantidad de piezas completas y fragmentadas que, posiblemente, formaron parte de una misma ofrenda funeraria. La posibilidad de evaluar esta probabilidad aumentaba con la repetición de grupos similares dentro de la colección.

Siempre he creído que el patrimonio nacional no tiene valor, nos pertenece a todos. De allí la obligación del Museo del Oro de cuidar, estudiar y compartir su conocimiento con sus verdaderos dueños, los colombianos.

El Museo guarda con especial cuidado las pocas piezas de metal excavadas por arqueólogos en ese periodo, entre ellas las encontradas por Luis Duque Gómez en San Agustín, o Ana María Groot en la Sierra Nevada de Santa Marta.

El 28 de noviembre de 1975 sesionó por primera vez el Comité de Compras. Este órgano decisorio contó con la presencia de un delegado de la Presidencia de la República, un delegado de la gerencia del Banco, el director del Departamento Técnico Industrial del Banco de la República, el director del Museo, su subdirector técnico y, a partir de 1992, sus arqueólogos. En 1988, al considerar que la colección del Museo era ya robusta, el Comité de Compras creó un manual de adquisiciones de piezas que establecía la categorización de las piezas en oferta, así como las de toda la colección, y llenar los vacíos de cada una de las áreas arqueológicas.

Siempre he creído que el patrimonio nacional no tiene valor económico, nos pertenece a todos. De allí la obligación del Museo del Oro de cuidar, estudiar y compartir su conocimiento con sus verdaderos dueños, los colombianos⁷.

7. La Constitución Política de Colombia de 1991 dice en su Artículo 72: “El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles” (Const. 1991, art. 72). El decreto 833 de 2002 reglamentó la Ley General de Cultura (397 de 1997) en lo concerniente al patrimonio arqueológico, al establecer: “Artículo 17. Actos sobre bienes integrantes del patrimonio arqueológico. Los bienes integrantes del patrimonio arqueológico se encuentran fuera del comercio y son intransferibles a cualquier título por su tenedor” (Decreto 833, 2002). En este sentido, el Museo no compra hoy objetos prehispánicos, e incrementa la colección que preserva mediante la figura de cesión de tenencia, con autorización del ICANH.

Cuidado de la colección

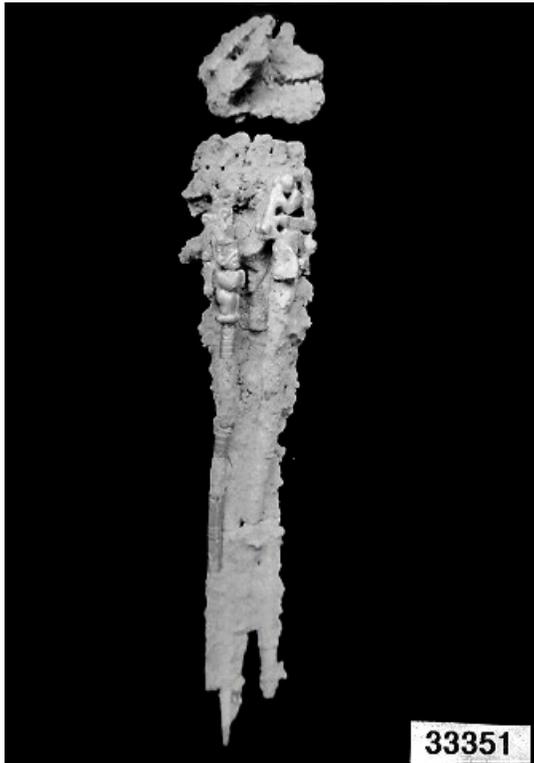
El Museo del Oro es un museo cuidado por un banco, y más aún, por el banco central del país, de allí las medidas extraordinarias que se toman en su seguridad y mantenimiento.

El Museo del Oro es un museo cuidado por un banco, y más aún, por el banco central del país, de allí las medidas extraordinarias que se toman en su seguridad y mantenimiento. Además de la importancia de la protección y los seguros, destaco aspectos culturales de este cuidado.



Figs. 7a. y 7b. Palillos de hueso forrados en oro, hallados en El Bolo San Isidro, Hacienda Malagana, Palmira, Valle del Cauca. Periodo Malagana, 100 a.C. - 400 d.C. O33351, Colección Museo del Oro, 26,7 x 5,6 cm.
Fotos: Paradigma y Rudolf Schrimppf.

a.



b.

Restauración

1939 – 1977. Recuerdo a Luis Barriga haciendo mantenimiento permanente a las piezas que estaban en exhibición. Limpiaba con bicarbonato y agua las piezas de metal, también hacía soportes metálicos, o de cartón, para sostenerlas, cuando eran muy frágiles.

1980 – 1987. Juanita Sáenz Obregón, como parte del equipo de la Subdirección Técnica del Museo, trabajó, parcialmente, en la restauración de piezas de metal. En 1980 realizó en EE. UU. un curso de restauración de metales, disciplina que no existía aquí, y, en 1991, se graduó como restauradora en la Universidad de Londres y se hizo cargo de la oficina.

1991 – 1997. Se creó el Taller de restauración, a cargo de Juanita como restauradora principal y se nombró a Pablo Obando como restaurador asistente. Solo se intervenían las piezas que se iban a exhibir en Colombia o en el exterior. Se contrataban restauradores externos para metales, cerámica, textiles y huesos. Vale la pena mencionar el trabajo realizado por Fernando Barandica, durante un año completo, retirando el caliche (cal endurecida por el agua residual que penetra en la tumba) de una masa informe hallada en Malagana, de la cual surgieron cuatro palillos de poporo con figuras zoomorfas talladas en hueso y cubiertas con láminas de oro.

Se adecuaron y monitorearon las instalaciones en Bogotá, y demás museos regionales, para mantener un medio ambiente propicio. Recuerdo que seis meses después de la inauguración del Museo Sinú⁸ en Cartagena, en 1982, se tuvieron que cambiar muchos objetos de tumbaga por la formación de una película de óxido en su superficie. Afortunadamente, se pudieron reemplazar por piezas de muy buen oro que resisten las condiciones de alta humedad que caracterizan a ese puerto.

8. En este artículo se hace referencia indistintamente como Sinú o Zenú al área arqueológica ubicada entre los ríos San Jorge y Sinú del Caribe colombiano.

Empaques para exposiciones viajeras

1939 – 1977. Desde la primera exposición internacional del museo, en 1954 en el Museo Metropolitano de Nueva York, cada pieza se envolvía en metros y metros de papel higiénico, y viajaban entre maletas duras que una vez cerradas se sellaban con lacre. En ocasiones, tuve que viajar con la maleta adherida a mi muñeca con esposas metálicas.

1977. John Stringer, curador de la exposición del Museo del Oro que recorrió varias ciudades de Australia, introdujo en el Museo del Oro el uso de los empaques en espuma con estructura de cartón paja, libres de ácido, en forma de bandejas donde se calaba el espacio justo para cada pieza, de manera que, durante el viaje, cada una estuviera aislada de las demás. Esta forma de empaque se aplicó en adelante tanto para el oro como para la cerámica y otros materiales, y fue siempre muy alabada en las numerosas exposiciones internacionales.

Registro y control de las piezas de orfebrería

1939 – 1987. El registro de los objetos arqueológicos se llevó a cabo inicialmente de forma manual. En los libros de acceso se registraban las medidas —dimensiones y peso— y la procedencia de cada objeto, así como su asociación con otros objetos arqueológicos y comentarios sobre su hallazgo. Simultáneamente, se tomaban fotografías numeradas, en blanco y negro, de cada objeto y del montón de fragmentos que los acompañaban, denominado “final de lote”. De la misma manera manual se consignaba cada uno de los movimientos de las piezas con el fin de saber su ubicación en tiempo real. A medida que la función didáctica del Museo crecía, esta tarea se hacía más difícil de llevar: a veces, el Museo podía tener, en un año, cinco exposiciones internacionales, dos nacionales y una temporal en la sede de Bogotá.

1969 – 1987. Las piezas eran guardadas, según su orden de compra, en bandejas de cartón forradas en tela de algodón azul, en armarios numerados ubicados en la bóveda interna del tercer piso, detrás de puertas invisibles en el enchape de madera que daban acceso a corredores detrás de las vitrinas. En esta época, todos en el Museo tenían cajas fuertes para guardar el material, y un arqueólogo podía pedir, por ejemplo, un conjunto de herramientas de orfebrería y estudiarlas en su oficina durante un largo tiempo.

1987. En esta fecha se creó la oficina de Registro, el centro del cuidado de la colección. La implementación de esta sección, con sus doce empleados iniciales (cinco de ellos temporales), se hizo con el propósito de tener:

- Un control central computarizado de la colección.
- Ubicación actualizada de cada una de las piezas.
- Actas de entrega y recibo de las piezas que se requerían para restauración, investigación, empaques, fotografía, etc.
- Un sitio de alta seguridad para el trabajo con las piezas, tanto por empleados del Museo, como por particulares.

1990 – 1997. Después de mucho análisis se determinó cambiar la disposición de las piezas de la colección de orfebrería conservadas dentro de la bóveda. Estas se dejaron de ubicar por orden de compra, para ordenarlas según su forma y función. La manipulación y almacenamiento de piezas semejantes en forma y tamaño en las bandejas era más segura y práctica, y, de esta manera, se podía escoger una orejera de filigrana sinú dentro de las cincuenta de forma similar ubicadas en varias bandejas de una misma sección o armario del depósito (denominado “la reserva”). Con esta ocasión, la oficina de Restauración elaboró empaques en espuma neutra para todas las piezas conservadas en el depósito de orfebrería.

Fig. 8. (página siguiente) Orejeras zenú en su empaque actual en la reserva de orfebrería, ordenada por función y forma. Foto: Clark M. Rodríguez, Museo del Oro - Banco de la República.



Digitalización de la colección

1988. Se inició el proceso de digitalización de la colección con cinco empleados supernumerarios contratados para ello, bajo la dirección de Patricia Cardona, jefe de la sección de Registro. Se necesitaron más de cinco años para hacer y depurar la base de datos, y se vinculó al equipo un fotógrafo permanente con equipos digitales. El Museo ha actualizado tres veces el *software* de su base de datos, a medida que estas herramientas se modernizan y facilitan las consultas y el manejo de los movimientos de la colección, para saber dónde y cómo está cada pieza en cada momento.

Fig. 9. Salón de la Junta Directiva del Banco de la República en el edificio Pedro A. López. Esta imagen publicada con el “Informe anual del gerente a la Junta Directiva, periodo de Julio 1° de 1938 a junio 30 de 1939”. Foto: desconocido. Archivo Histórico del Banco de la República.



SALON DE LA JUNTA DIRECTIVA DEL BANCO DE LA REPUBLICA EN SU EDIFICIO DE BOGOTA.

Exhibición de la colección

La exposición en Bogotá

Fig. 10. En el salón inaugurado en 1948, Luz Marina Zuluaga, Señorita Universo, firma el libro de visitantes ilustres en compañía del gerente del Banco de la República, Ignacio Copete Lizarralde (con copa de champaña) y Luis Barriga del Diestro, director del Museo del Oro. 14 de agosto de 1958. Foto: Walter. Archivo Histórico Museo del Oro, álbum 31.



1944. Las primeras piezas se mostraban solo a algunos visitantes especiales, en la Sala de Juntas del Banco de la República. Luis Barriga del Diestro, como cabeza de la oficina de Relaciones Públicas del Banco, era el responsable de decorar y mantener las vitrinas.

1948. Se creó un salón especial para exhibir un número creciente de piezas, en el edificio “Pedro A. López” de la Avenida Jiménez, entre carreras séptima y octava.

1959. El Museo se abrió al público de manera permanente y gratuita en el sótano del edificio actual del Banco de la República. Las piezas de oro se exhibían como joyas preciosas sin información arqueológica y Luis cambiaba la presentación con frecuencia. Un mapa introductorio señalaba la ubicación de las principales zonas orfebres. Ya entonces existía un libro (adicional al que se denominaba “de los visitantes ilustres”), para que el público del común opinara y consignara datos demográficos como de dónde viene, su edad, etc. Luis Barriga lo estudiaba periódicamente y le importaba mucho lo que la gente decía.

Fig. 11. Uno de los diversos montajes de vitrina en el salón abierto al público en 1959, en una bóveda en el primer sótano del Banco de la República. Un cuadernillo ofrecía un texto sobre cada objeto. Las dos oficinas del Museo quedaban, sin embargo, todavía cerca a la gerencia, en el séptimo piso, y Luis mantenía su función de relaciones públicas.

Foto: Hernán Díaz (según Clara Isabel Botero, por una foto aparecida en *Cromos* el 13 de septiembre de 1960). Archivo Histórico Museo del Oro, álbum 16.



El guion museográfico de la exposición permanente del segundo piso fue obra de Alicia Dussán y su esposo Gerardo Reichel-Dolmatoff. Su experiencia como arqueólogos y etnólogos les permitió contextualizar los objetos de orfebrería como productos de grupos culturales que habitaron espacios y épocas determinadas.

1968. Después de varios años de preparación, finalmente, se inauguró la sede actual del Museo del Oro. Con el apoyo decidido del gerente del Banco, Eduardo Arias Robledo, y de la firma de arquitectos Esguerra Sáenz Urdaneta y Samper, Luis Barriga del Diestro, Vidal Antonio Rozo y Alec Bright, con un grupo de asesores externos, se pusieron en la tarea de “crear una institución organizada de acuerdo con los nuevos conceptos de lo que es el museo moderno, es decir, como una institución viva y activa al servicio de la cultura”, al decir de Germán Samper (Sánchez Cabra, 2003: 23). Entre los asesores se contó con el equipo de museografía del recién inaugurado Museo de Antropología de ciudad de México, de quienes surgió la idea de culminar la visita del Museo en un inolvidable *salón dorado*.

El guion museográfico de la exposición permanente del segundo piso fue obra de Alicia Dussán y su esposo Gerardo Reichel-Dolmatoff. Su experiencia como arqueólogos y etnólogos les permitió contextualizar los objetos de orfebrería como productos de grupos culturales que habitaron espacios y épocas determinadas. La arqueología permitió mostrar las áreas de procedencia de las piezas y la fecha aproximada de su elaboración, más —en lo que fue un cambio fundamental— su uso en la vida de los antiguos pobladores. Las vitrinas del segundo piso exhibieron, además, piezas de cerámica, piedra, concha y textiles que acompañaban al oro en los ajuares funerarios. Se detallaron las construcciones funerarias y se habló sobre los descendientes de los grupos orfebres.

Alicia Dussán permaneció en el Museo durante un año más, con un contrato externo de asesoría técnica de la dirección. Solía trabajar desde la casa, con horario flexible, y su oficina, en el cuarto piso al fondo y a la izquierda, sobre la terraza que aún existe, fue la que luego tuvo la Subdirección administrativa, a dos pasos de la dirección.

Fig. 12a. Vitrina de la unidad sobre usos del oro indígena precolombino, luego de la inauguración en 1968. La exhibición de las campanas y cascabeles en una rama continuó en montajes posteriores, aunque con otra cita de cronista.

Fig. 12b. Vitrina tairona de la exposición didáctica del segundo piso del Museo del Oro, luego de la inauguración en 1968. Nótese las fotografías de indígenas actuales de la Sierra Nevada de Santa Marta. Fotos: Ernesto Mandowsky. Archivo Histórico Museo del Oro, álbum 50.

Desde entonces, tuvo lugar en esta sede una exposición temporal anual con temas relacionados. *La leyenda del Dorado*, *El oro en América*, *Tráfico de oro con España*, entre otras, ocuparon la pequeña sala del primer piso. Igualmente, el Museo sirvió de sede para albergar exposiciones temporales extranjeras, como *Textiles y oro del antiguo Perú* (en julio-agosto de 1977) o *Tesoros del arte antiguo de Kubán* (en 1988). En una pequeña vitrina sobre la calle 16, cuyo recuadro aún se nota en la fachada, se exhibía “La pieza del mes”. Sin embargo, esta muestra tuvo que suspenderse al cabo de un año porque una bala atravesó su vidrio de seguridad, durante una riña en el bar de enfrente.



a.



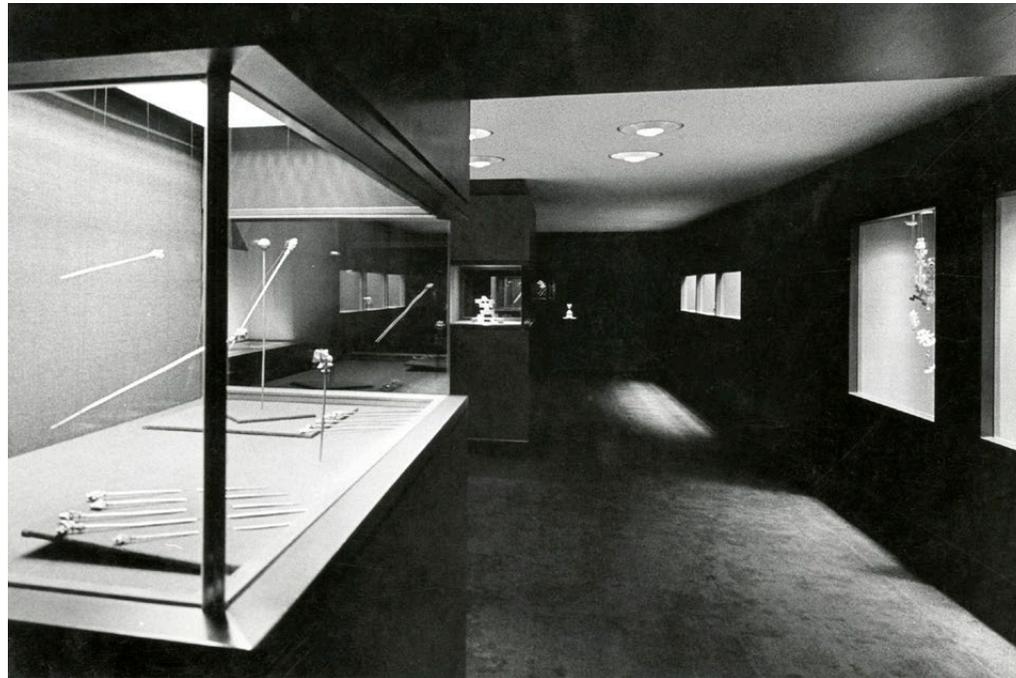
b.

Fig. 13a. Durante un año antes de la inauguración se preparó un grupo numeroso de guías bilingües con clases de arqueología, química, geografía y demás cursos necesarios para impartir visitas guiadas en distintos idiomas. Ana María Falchetti es la 5ª de izquierda a derecha. Yo, que hablaba inglés, no estoy ahí, porque entré un mes antes proveniente de los depósitos de libros de la BLAA donde había trabajado por nueve meses, y pronto pasé a dibujar en Museología. Foto: desconocido. Archivo Histórico Museo del Oro, álbum 39.

Fig. 13b. Aspecto de la exhibición al interior de la bóveda del tercer piso, en el edificio inaugurado en 1968. Al fondo, el “esténcil” y, más atrás, el Poporo quimbaya. Foto: Hernán Díaz & Rafael Moure. Archivo Histórico Museo del Oro.



a.



b.

9. A manera de ejemplo: se mencionaba en Tumaco el bateaje y la minería de aluvión; en Calima, el martillado, repujado y ensamblaje, y en Quimbaya, la fundición, para no tener que repetirlo todo igual en cada región, puesto que todos buscaban oro, martillaban, repujaban y fundían.

10. Durante 1992, Ana María Falchetti dotó a la bóveda del tercer piso de un guion alrededor del simbolismo indígena del oro (Museo del Oro, 1991a).



Fig. 14a. Vitrina Nariño en la renovación de la exhibición del segundo piso.

La década de los 80 fue una etapa de descentralización de la colección. Se inauguraron nueve museos regionales, cada uno especializado en el tema arqueológico regional: *Tairona*, en Santa Marta (1980); *Quimbaya*, en Manizales (1981); *Sinú*, en Cartagena (1982); *Nariño*, en Pasto e Ipiales (1985); *Quimbaya tardío*, en Pereira (1986); *Quimbaya temprano*, en Armenia (1986); *etnografía amazónica*, en Leticia (1988) y *Calima*, en Cali (1991). Actualmente existen seis de ellos, que son renovados periódicamente; se clausuraron Ipiales, Pereira y Manizales.

Fig. 14b. Vitrinas Quimbaya temprano y Tolima. Aspecto de la exposición del segundo piso con recursos museográficos como la pestaña de texto (nótese la alusión al Tesoro Quimbaya) y la caja con el mapa en relieve. Foto tomada el 12 de diciembre de 2004, día del cierre de esta exhibición. Fotos: Clark M. Rodríguez, Museo del Oro - Banco de la República.



Durante cerca de diez años, las veintidós sedes del Banco de la República del país, entre ellas los museos nombrados, recibieron exposiciones itinerantes y actividades antropológicas relacionadas, como ciclos de conferencias y talleres, y crearon una verdadera explosión de actividad en el tema patrimonial colombiano, sin precedentes en la historia reciente del país. Tal vez, lo más interesante y enriquecedor de esta época, fue el hecho de que la mayoría de las ideas surgían de las sedes regionales, con apoyo técnico de Bogotá. Si alguna exposición tenía éxito, las otras sedes la programaban hasta lograr giras nacionales durante varios años.

El salón dorado

1987-1997. A pesar del éxito de El salón dorado que culminaba la exhibición del Museo inaugurado desde 1968, donde se mostraban centenares de piezas de oro amontonadas, estas suscitaban codicia en el público. Los sentimientos de respeto y admiración por las culturas originarias que con tanto cuidado se habían construido en los tres pisos anteriores se derrumbaban en un segundo, al generar ambición en el alma y los ojos del visitante.

La década de los 80 fue una etapa de descentralización de la colección. Se inauguraron nueve museos regionales, cada uno especializado en el tema arqueológico regional.

Nos propusimos entonces la tarea de modificar el guion del salón, ahora invocando la ceremonia de entronización del nuevo cacique muisca en la laguna de Guatavita. Las diez mil piezas que allí se ubicaron se dividieron según sus diferentes ámbitos: aire, tierra y agua. Durante meses trabajamos con los empleados de Museografía, Registro y Divulgación montando pieza a pieza en la nueva vitrina ovalada, con el fin de dejar registros fotográficos que permitieran su control durante el inventario (Museo del Oro, 1991a). Con música recreada con instrumentos indígenas por el antropólogo William Duica y el juego de luces que semejaba un amanecer, un día y un atardecer en la laguna, se logró ambientar un escenario de ofrenda que el público agradeció.

Aeropuerto “El Dorado”

Una exposición que fue muy bien recibida por los visitantes extranjeros en nuestro país fue la muestra de réplicas de las mejores piezas del Museo a lo largo del corredor de llegada del muelle internacional del aeropuerto El Dorado, en Bogotá. Desde agosto de 1994, y por varios años, se pudieron admirar las vitrinas que con sus réplicas doradas y textos sugestivos aludían al Museo a lo largo de 80 metros del túnel de llegada y durante la espera en el área de inmigración (Museo del Oro, 1991b: 184).

Exposiciones internacionales

A fines del siglo XX, el Museo del Oro había llevado ya 175 exhibiciones internacionales, a 117 ciudades de 48 países, en todos los continentes. Cada exhibición dejaba un cúmulo de aprendizajes para todos sus integrantes. El proceso de preparación duraba en promedio dos años, aunque algunas más complejas podrían durar hasta cuatro o cinco. Si bien las piezas viajeras eran básicamente las mismas, rápidamente aprendimos a respetar las decisiones de los encargados de escogerlas, divulgarlas y exhibirlas: era su público, finalmente, el que las iba a apreciar.

A fines del siglo XX, el Museo del Oro había llevado ya 175 exhibiciones internacionales, a 117 ciudades de 48 países, en todos los continentes. Cada exhibición dejaba un cúmulo de aprendizajes para todos sus integrantes. El proceso de preparación duraba en promedio dos años, aunque algunas más complejas podrían durar hasta cuatro o cinco.

Recuerdo el proceso de organizar una exhibición en Japón. Para los organizadores, las piezas más importantes de toda la muestra eran, sin duda, las dos grandes esmeraldas naturales sin tallar. Creo que nunca entendieron la importancia de la cerámica prehispánica que nosotros insistimos en enviar como testimonio de una gente que, además, trabajaba el oro. Los distintos materiales nunca se mezclaron en sus vitrinas. Me atreví a intervenir en el montaje de una de ellas que exhibía tres urnas funerarias de cerámica de Tamalameque. Rompí el perfecto balance con que construían cada uno de los altares donde se exhibían las piezas. Ubiqué la urna superior hacia un lado de la vitrina y las otras dos más abajo. Tres días después me llamaron a una reunión para pedirme el favor de modificar esa vitrina: la falta de simetría les molestaba tanto a ellos como a mí su rígida simetría.

1954 – 1977. Las primeras exhibiciones internacionales eran, generalmente, pedidas por los gobiernos de turno, a través del Ministerio de Relaciones Exteriores, o de los embajadores de Colombia en el exterior. El Banco corría con todos los gastos y seguros, y eran enviadas con un solo emisario.

1978 – 1997. El prestigio del Museo creció en el exterior y se multiplicaron las exhibiciones internacionales. Hubo años en los que se prepararon de seis a ocho muestras. Después de 1991, el exhibidor en la mayoría de los casos pagaba por la preparación de la muestra, más todos los gastos que ella generase, excepto los seguros. Estos últimos eran asumidos por el Banco, siempre que fueran dos emisarios quienes trasladaran los objetos arqueológicos. En el contrato se establecían claramente los derechos del Museo sobre la información y fotografías de los objetos tomadas para el respectivo catálogo. Con las imágenes originales obtenidas de cada fotógrafo pagado por el exhibidor se creó un excelente archivo fotográfico de las mejores piezas del Museo.

Hay una categoría de piezas (la 1A) que nunca sale del país. Objetos como la Balsa muisca, el Poporo quimbaya de las cuatro bolas y otros considerados únicos nunca dejan la sede de Bogotá. Es una manera de presionar al público en el mundo entero para venir a conocerlas en su casa principal.

De las muchas anécdotas que se podrían contar sobre las exposiciones viajeras, solo contaré un par que me tocaron a mí.

De las muchas anécdotas que se podrían contar sobre las exposiciones viajeras, solo contaré un par que me tocaron a mí. Llegando a Hannover, Alemania, vimos con estupor cómo varios tanques de la segunda guerra mundial rodearon la aeronave. Luego escoltaron nuestro automóvil en una lentísima procesión hasta el museo de la ciudad.

En otra ocasión al regresar a Colombia con una muestra que se había exhibido en Lima, financiada por el Banco del Pacífico, nos enteramos de que, por una demora en el vuelo de Iberia procedente de Madrid, la aerolínea había decidido regresar a Europa vía Venezuela, sin escala en Bogotá, lo que nos obligaría a bajarnos en Caracas para esperar un vuelo a Colombia. Lo grave es que tendríamos que hacer esa escala sin las medidas de seguridad con que siempre contábamos en los aeropuertos. Para mi fortuna, el delegado del Banco del Pacífico era un hombre maduro que en su juventud había sido galán de telenovelas, reconocido por todos. Gracias a eso, logramos averiguar que el único avión que viajaba directo de Lima a Bogotá era un vuelo de Aeroperú que estaba en ese momento en la pista, carreteando. No sé de donde surgió entonces un *jeep* destapado con dos militares que se ofrecieron a ayudarnos. Nos montamos en él, sin siquiera abrir las puertas, cada uno llevando una de las maletas de la muestra. En un santiamén nos encontramos rodando debajo del ala del avión, mientras escuchábamos, por radio, los insultos del capitán de la nave.

Ese día aprendí que es la única manera de obligar a parar un avión en decolaje: nuestra ubicación era un punto ciego para el piloto, quien decidió frenar a último minuto, para evitar un accidente. Subimos como pudimos la escalera que tiraron del avión, con tan mala suerte que ya estando arriba perdí uno de mis zapatos, que lentamente descendió escalón por escalón. Lo recogí como pude y, ya dentro de la cabina, lo único que nos devolvió el resuello fue un trago de *whisky* doble.

Investigación y clasificación de la colección

La investigación es la vida de las colecciones. Hubiera querido referenciar cada una de las que se han hecho, o incluso las más importantes, pero debo limitarme a destacar aquello donde puedo consignar apuntes y experiencias que sirvan para entender el Museo a partir de su historia.



Fig. 15. El área de oficinas en el cuarto piso del museo inaugurado en 1968. La dirección quedaba en las dos puertas abiertas a la derecha. Foto: Germán Téllez. Archivo Histórico Museo del Oro, álbum 39.

En los museos, la investigación está íntimamente relacionada con las exposiciones, tanto permanentes como temporales. Cada una sirve de excusa para plantear nuevas preguntas sobre las culturas prehispánicas y su producción material.

Investigar mediante exhibiciones

En los museos, la investigación está íntimamente relacionada con las exposiciones, tanto permanentes como temporales. Cada una sirve de excusa para plantear nuevas preguntas sobre las culturas prehispánicas y su producción material. Se investiga y se comunica un asunto en su estado de conocimiento, de donde nacen, generalmente, nuevas preguntas por investigar. Tal vez por ese interés de todo un equipo por dilucidar un mismo tema, surgió una manera colectiva de estudiar la colección, vigente durante décadas, donde el apoyo mutuo por desarrollar una idea es lo importante. Una manera de investigar propia de un museo y diferente a la costumbre académica, más individualista y egocéntrica. Una de las facetas interesantes del quehacer museográfico es su carácter anónimo, que lo dinamiza y convierte en un verdadero trabajo de equipo. Es fundamental la comunicación y para su eficacia son cruciales los aspectos estéticos y de síntesis de la información.

Durante los años 1968-1972, las investigaciones internas para las exhibiciones temáticas se llevaron a cabo por el equipo de museografía, encabezado por el arquitecto Alec Bright y el museógrafo Vidal Antonio Roza, asistidos por mí y Ana María Falchetti quienes, simultáneamente, cursábamos la carrera de Antropología en la Universidad de los Andes. Para la realización de muchas de las exhibiciones temporales del Museo, generalmente una por año, el equipo de investigadores interno buscaba la colaboración de especialistas externos. Entre ellas se destacan: *Manejo prehispánico del medio ambiente* (1989), con Luisa Fernanda Herrera; *La música de la vida* (1991), con William Duica, y *1492, la respuesta americana* (1992), con Héctor Llanos. Los catálogos registran los textos y los estudios hechos para su realización.

De igual manera, las exhibiciones internacionales del Museo, y sus catálogos, buscaron el apoyo de investigadores reconocidos, como, por ejemplo:

- *The Gold of El Dorado* en The Royal Academy Picadilly, en Londres, del 21 de noviembre de 1978 al 18 de marzo de 1979, con un gran catálogo escrito por Warwick Bray.

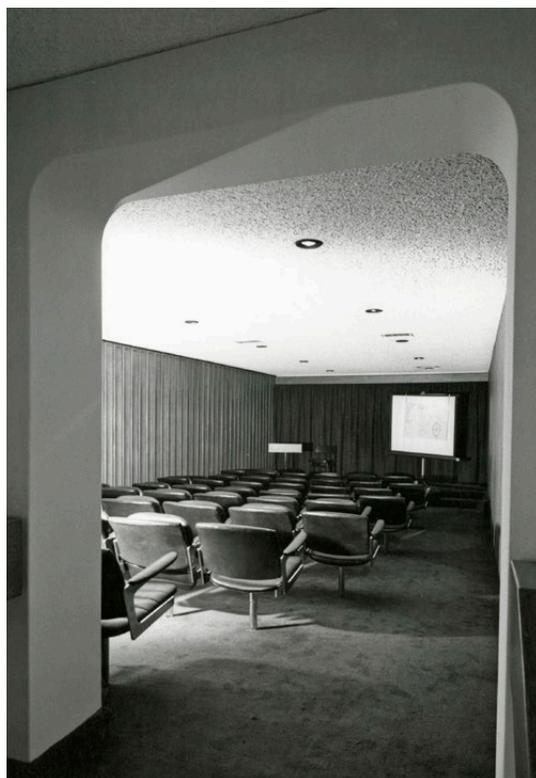


Fig. 16. Auditorio del Museo del Oro, segundo piso del edificio inaugurado en 1968. Foto: Germán Téllez. Archivo histórico Museo del Oro, álbum 39.

- *Things of Beauty Replete with Meaning: Metals and Crystals in Colombian Indian Cosmology*, 1981, en Los Angeles County Museum, con textos de Gerardo Reichel-Dolmatoff.
- *Tairona-Goldschmiede der Sierra Nevada de Santa Marta*, 1986, en el Hamburgischen Museum für Völkerkunde, cuyo catálogo contó con edición y participación de Henning Bischof.
- *Les esprits, l'or et le chamane*, en el Grand Palais de París, en el 2000, con la colaboración de Roberto Pineda Camacho, Jean François Bouchard y Anne Legast.

Investigaciones desde otras miradas

Las colecciones del Museo son infinitas en posibilidades, y el diseño gráfico y la música han sido pioneros en acercarse a ellas.

En el campo de la gráfica sobresalen los trabajos de David Consuegra en 1967 (Consuegra, 1968) y los de Antonio Grass, quien trabajó con la colección entre 1968 y 1970 (Grass, 1972; 1976; 1979 y 1982). Los libros de estos dos investigadores mostraron de manera estilizada la riqueza plástica de la orfebrería precolombina y posibilitaron su uso como motivo decorativo en objetos domésticos —monedas, vajillas, etc.—, sensibilizando así al gran público del país.

La colección del Museo también sirvió de estímulo para algunos músicos. Entre ellos Luis Antonio Escobar, quien publicó en 1985 su trabajo sobre instrumentos precolombinos de la colección. En el año 1975, el publicista Gustavo Sorzano compuso la obra *Seguscua* con los sonidos de los instrumentos de la colección del Museo. William Duica creó la música que acompañó el montaje de El salón dorado durante los años 1989 a 2004.

Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, FIAN

En septiembre de 1971, el entonces subgerente técnico del Banco de la República, Francisco Ortega, creó la Fundación de Investigaciones Arqueológicas del Banco de la República, FIAN. Durante su presencia en el Comité de Compras del Museo, pudo observar la escasez de estudios arqueológicos en el país y la falta de fuentes de financiación para hacerlas posibles. La nueva fundación, con Ivonne Hatty como secretaria de fundaciones, estuvo ubicada durante sus primeros años en la sede del Museo del Oro, y creó un estimulante ambiente de intercambio de datos entre las distintas disciplinas apoyadas por ella. Con ella surgió también la posibilidad de realizar trabajos relacionados con la colección. Entre ellos es importante mencionar los estudios de la bióloga Anne Legast, quien clasificó la fauna representada en los distintos estilos orfebres y los analizó según la importancia de su aparición (1980; 1987 y 1993). También se apoyaron trabajos en geología y otras disciplinas afines a la arqueología.

Catálogo de colecciones extranjeras

La visita a treinta museos europeos que hice durante los años 1972 y 1973 para fotografiar y documentar las piezas de orfebrería prehispánica de origen colombiano sirvió de base para crear el Catálogo de Colecciones Extranjeras. Actualmente consta de más de 2.000 fichas y fotografías digitalizadas y es de gran importancia para la investigación iconográfica de los distintos grupos orfebres del país.

Clasificación de la colección de orfebrería

La clasificación es sin duda, para un museo, la motivación fundamental para la investigación; es la base y estructura de la exhibición y la comunicación al público. El mexicano Carlos Margain (1950) y el español José Pérez de Barradas (1954; 1958 y 1965) fueron algunos de los investigadores externos que se acercaron a la colección para entenderla. Lo que se ve reflejado en sus libros bajo el concepto de “estilos orfebres”.



Fig. 17. Colgante de orejera en forma de murciélago. Pieza incluida en el artículo “Clasificación de objetos de orfebrería precolombina según su uso”, en el *Boletín Museo del Oro* (Plazas, 1980). Región Tolima - Tolima Medio, 1 a.C. - 700 d.C. Ataco, Tolima. O05841, Colección Museo del Oro, 8,6 x 14,5cm. Foto: Clark M. Rodríguez, Museo del Oro - Banco de la República.

Otra causa de la riqueza de la colección como fuente de investigación es su diversidad y cobertura nacional.

En 1973 se creó en la planta permanente la Asesoría Técnica de la Dirección, que en 1975 se convertiría en Subdirección Técnica y las secciones de Museografía y Divulgación pasarían a su cargo. La Subdirección Técnica fue responsable del contenido e información científica que servía de base para la clasificación y divulgación del Museo en todos sus frentes: exposiciones, clasificación, tecnología, arqueometalurgia y arqueología (contextos humanos de los pueblos orfebres). Fue ocupada por Clemencia Plazas (1975-1987), Ana María Falchetti (1987-1993), Roberto Lleras (1993-mayo 2010) y María Alicia Uribe (desde el 1 de julio de 2010).

Para contextualizar la orfebrería prehispánica, los arqueólogos de planta debían conocer en detalle las investigaciones arqueológicas de cada una de las zonas de estudio, con el fin de entender sus cambios culturales y asociar su producción orfebre. Desafortunadamente, la mayoría de las piezas de la colección proceden de hallazgos furtivos, sin control científico arqueológico, lo que dificulta enormemente la tarea del estudioso.

A pesar de ello, la forma en que se hizo la colección del Museo permite distintos tipos de análisis. Desde 1939 se adquirieron lotes de piezas procedentes de las distintas áreas orfebres del país que se componían, en su mayoría, de ajuares funerarios e incluían, muchas veces, el barrido de las tumbas con numerosos fragmentos; estos entraron gratuitamente a la colección con el nombre de “fin de lote”. El investigador que estudia estos conjuntos desde el punto de vista formal y tecnológico encuentra asociaciones contextuales que se repiten a lo largo de cincuenta años o más, que se refuerzan estadísticamente o se desechan. Así se puede definir el estilo bajo estudio y separar cualquier objeto que no encaje según sus características formales o tecnológicas particulares. Si estos objetos anómalos persisten en acompañar los grupos orfebres depurados, deben considerarse como subgrupos y merecen ser tenidos en cuenta.

Otra causa de la riqueza de la colección como fuente de investigación es su diversidad y cobertura nacional. Se aprende de los muiscas al ver que el 80% de sus piezas son ofrendas votivas frente al 20% de objetos de uso ornamental. También se aprende de ellos al compararlos

con los taironas, quienes utilizaron el 99% de los objetos para uso personal, como marcadores de rango. Y, aunque por ser hablantes de lenguas chibchas compartieron muchos símbolos, el empleo de los metales tuvo objetivos distintos¹¹.

Durante varias décadas, Warwick Bray, director del Instituto de Arqueología de Londres, visitó el Museo del Oro anualmente. Al mismo tiempo que obtenía información sobre las últimas adquisiciones o el progreso de las investigaciones, traía las últimas noticias arqueológicas de Venezuela, Centroamérica y México, países que también visitaba con regularidad. En un mundo sin Internet ni muchas publicaciones especializadas, estos datos enriquecían la investigación local y nos mantenían completamente conectados.

La digitalización de la colección para la inclusión de cada objeto en un *software* requería un esfuerzo exhaustivo de clasificación. La definición de cada uno de los criterios de clasificación de la ficha técnica de entonces fue el resultado de muchas reuniones del equipo técnico del Museo: Ana María Falchetti, Roberto Lleras, Lucero Gómez, Juanita Sáenz Samper, Sonia Archila y yo.

Los estilos y mi tesis de pregrado

En mi tesis de pregrado hice un análisis crítico de las clasificaciones de la colección (Plazas, 1975). Estudio el surgimiento de cada uno de los llamados estilos orfebres y su validez según los datos arqueológicos conocidos hasta entonces.

La primera sensación al estudiar a los autores mencionados fue el carácter subjetivo de su clasificación. En este trabajo se cuestionó el término “estilo” por verlo como un concepto etéreo,

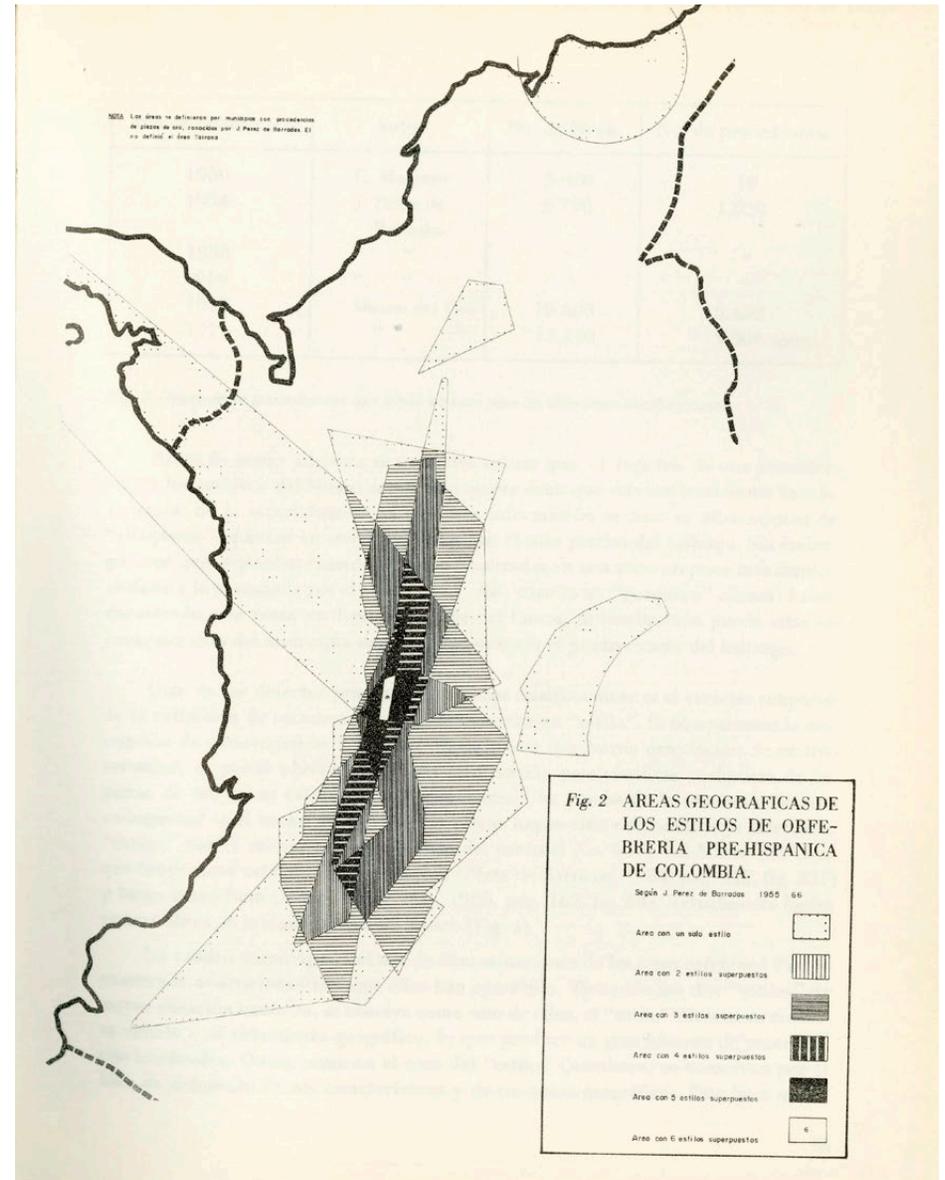
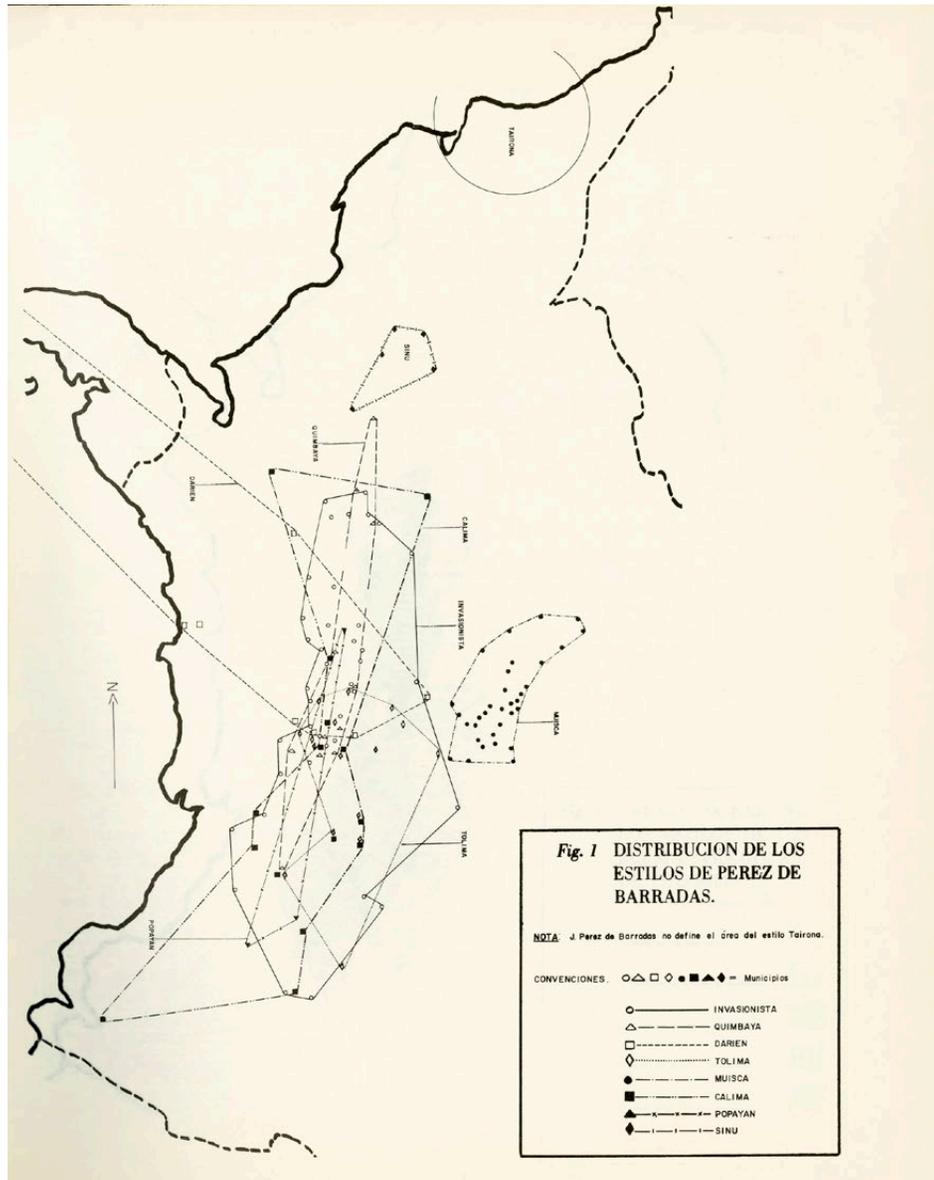
11. Entre los símbolos compartidos se encuentra la importancia ritual de las lagunas ubicadas por encima de los 3.000 msnm., la utilización de la coca, la presencia de sacerdotes especializados como el representado por el humano-murciélago, entre otros.

sin fundamento real en tiempos y espacios determinados¹². Por lo tanto, allí se consideraron los estilos como agrupaciones elaboradas de acuerdo con rasgos estéticos subjetivos que muchas veces dejan de lado los datos de tecnología metalúrgica y de procedencia de las piezas, como en el caso de los llamados estilos Tolima y Darién. Desde entonces, la investigación interna del Museo se centró en la validación de los estilos creados por los anteriores investigadores. La tesis resalta que las piezas del estilo conocido con el nombre Darién proceden de sitios por fuera del área geográfica del mismo nombre (Margain, 1950). Ana María Falchetti (1979 y 2008) retomó el tema y lo investigó en profundidad. Gracias a sus trabajos se pudo establecer que las piezas llamadas “darienes” forman, más que un estilo regional, un horizonte perteneciente a varios de los estilos conocidos, elaboradas a lo largo de dos mil años. Este es el primer hallazgo de íconos que pertenecen a distintas culturas orfebres y que nos hablan de cosmovisiones compartidas, un tema que fue trabajado, años más tarde, por Gerardo Reichel-Dolmatoff (1988).

Entre los estilos cuestionados en la tesis se encuentra el Quimbaya, que se entendió como una “colcha de retazos donde se ubica cada pieza que no tiene identificación clara” (1975). Según un mapa realizado de procedencias de las piezas existentes en la colección hasta entonces, objetos pertenecientes a seis distintos estilos habrían sido hallados en el valle medio del río Cauca, zona Quimbaya. Con el tiempo, este estilo se depuró mediante las investigaciones de María Alicia Uribe sobre Quimbaya tardío y la orfebrería de Urabá (1991 y 1988) y el trabajo, sin publicar, realizado por María Alicia y yo para el congreso de Dumbarton Oaks, en 1999, titulado Orfebrería Quimbaya Clásica (Plazas y Uribe, 1999).

Figs. 18. (Siguiente página) Mapas como recurso para entender las procedencias vs. los estilos de la orfebrería, en la tesis presentada en 1971 (Plazas, 1975).
Fotos: Clark M. Rodríguez, Museo del Oro
- Banco de la República.

12. La ironía del caso es que después de cincuenta años de tratar de ubicar a las culturas orfebres y de analizar su particular actitud tecnológica y simbólica, he regresado al concepto de estilo y a su validación como forma plástica dinámica que se estandariza y deja ver la madurez social, política y económica de un grupo humano en un espacio y tiempo determinados. Dicho grupo necesita de tal expresión de unión interna, y envía al exterior ese mensaje de consolidación y diferenciación del otro. Al ser dinámico, el estilo surge, crece, madura y se transforma, mezclándose con otros, dividiéndose en varios o dejando de existir. La presencia de estilos determinados no excluye la existencia de íconos y tecnologías que los trascienden y que nos dejan ver cosmovisiones y actitudes frente a la materia prima compartida.



Tal vez el grupo de piezas de orfebrería más estudiado es el del área Muisca. En la tesis se analizó una muestra de 412 tunjos desde el punto de vista de sus atributos formales y se propuso la utilización de computadores para definir las características plásticas de su lenguaje votivo cerrado.

Desde 1983, en el Museo se cambió el nombre de estilos por el de áreas metalúrgicas o áreas orfebres de Colombia para evitar las connotaciones antes mencionadas.

Tal vez el grupo de piezas de orfebrería más estudiado es el del área Muisca. En la tesis se analizó una muestra de 412 tunjos desde el punto de vista de sus atributos formales y se propuso la utilización de computadores para definir las características plásticas de su lenguaje votivo cerrado. En ese entonces, 1969-1970, trabajar con computadores implicaba obtener permiso de acceso al equipo IBM central ubicado en una oficina del piso sexto del edificio del Banco de la República, donde un operario de bata blanca procesaba la información que yo le pasaba a mano. Después de unas semanas se podían recoger las fichas de cartón perforadas, de 25 x 10cm, que se atravesaban con una larga aguja según el criterio de interés, por ejemplo, arcos y flechas en la mano de los tunjos. Se levantaba entonces la aguja con aquellas fichas que estuvieran perforadas, se sacudía el manojó y aquellas fichas que quedaban suspendidas de la aguja eran las de las piezas que poseían tal rasgo. La máquina podía establecer algunos cruces y estadísticas, es cierto, pero la dificultad de acceder a ella demoraba los resultados. Roberto Lleras estudió en una base de datos actual la totalidad de los objetos de estilo Muisca para su tesis de MPhil de la Universidad de Londres (1999).

A medida que ingresaban objetos de oro de zonas arqueológicas desconocidas en las colecciones del Museo, los investigadores internos las estudiaban y definían. Tal es el caso de los hallazgos de 1972 en la vereda Miraflores, en Pupiales, Nariño, que yo estudié en 1977 (Plazas, 1977-1978; Plazas y Echeverri, 1982) y Lucero Gómez y Roberto Lleras en los 90 (2004 y 2007); los de Malagana a las afueras de Palmira, estudiados por Sonia Archila (1996), y los de los objetos de oro tairona de la Sierra Nevada de Santa Marta, estudiados formalmente por mí en los 80 (1986). Los anteriores fueron analizados en profundidad por Juanita Sáenz Samper, quien utilizó análisis metalográficos para observar una continuidad, con variaciones, entre la orfebrería de las fases Nahuanje y Tairona en la Sierra Nevada (2010).

Fig. 19. Pectoral antropozoomorfo esquematizado. Región Tolima - Tolima Medio, 1 a.C. - 700 d.C. Hacienda Buenos Aires, guaca El Dragón, Calarcá, Quindío. 006029, Colección Museo del Oro, 23,4 x 25,7 cm. Foto: Clark M. Rodríguez, Museo del Oro - Banco de la República.



El llamado estilo Tolima, con sus características piezas de extremidades en escuadra que se encuentran también en las áreas Quimbaya, Calima y Malagana, estuvo a punto de desaparecer como tal. Sin embargo, se mantuvo, ya que se encontraron suficientes evidencias de hallazgos arqueológicos de este oro prehispánico en la región del río Magdalena.

Los distintos estilos orfebres Calima —Ilima y Yotoco—, Malagana, San Agustín, Tierradentro y Tumaco han sido estudiados por diversos investigadores (Cardale Schrimppff, Bray y Herrera, 1991; Cardale Schrimppff, 2005). Sin embargo, requieren de una mirada analítica detallada desde el punto de vista formal, tecnológico y simbólico. Entre tanto, algunos conjuntos de orfebrería como Cauca, San Agustín y Tierradentro, tal vez por tratarse de conjuntos pequeños, no han sido vistos en profundidad.

Desde el punto de vista iconográfico, es importante mencionar el trabajo pionero de Juanita Sáenz Samper sobre la evolución de las formas de los pectorales alados en la Sierra Nevada de Santa Marta y su ubicación temporal (2001). Recientemente, fue publicada mi tesis doctoral, donde analizo las tres diferentes advocaciones del Humano-murciélago en la orfebrería Tairona y las comparo con las formas de representación del mismo personaje en el oro prehispánico de Panamá y Costa Rica (Plazas, 2018).

Clasificación de otras colecciones

Para el estudio y clasificación de las demás colecciones arqueológicas del Museo se contó con la colaboración de especialistas externos:

- Cerámica: Marta Urdaneta, 1991-1992 (informe en diciembre de 1993).
- Lítica: María Pinto.
- Hueso: Elizabeth Ramos 1997-2001 (Ramos Roca, 2009).
- Textil: Emilia Cortés 1980's (Cortés Moreno, 1987; 1990 y 1997).

Más de 300 objetos fueron analizados durante las décadas de los 50 y 60. Sus resultados, debido a las limitaciones tecnológicas de entonces, se limitaron a detectar los metales principales.

Investigación en tecnología metalúrgica

Se debe mencionar el interés del químico Antonio María Villalba, director durante tres décadas de la Casa de Moneda del Banco de la República y padre de Luis Barriga del Diestro, creador y director del Museo del Oro durante 38 años, por analizar la composición de las piezas de la colección. Más de 300 objetos fueron analizados durante las décadas de los 50 y 60. Sus resultados, debido a las limitaciones tecnológicas de entonces, se limitaron a detectar los metales principales.

En la historia de los análisis tecnológicos de la orfebrería colombiana son pioneros, sin duda, Paul Bergsoe (1937 y 1938), Paul Rivet y H. Arsandaux (1946) y Dudley Easby (1965 y 1966). David Scott, metalurgista de la Universidad de Londres y actual investigador del Instituto Getty, en California, merece una mención especial por su larga colaboración con el Museo, iniciada en 1970 (Scott, 1982 y 1986).

Durante la larga planeación de la nueva sede del Museo del Oro, inaugurada en 1968, el interés por investigar las distintas técnicas metalúrgicas empleadas en la elaboración de las piezas de la colección motivó a que se destinara un área del edificio para montar un laboratorio de análisis metalúrgico. Este espacio, en el cuarto piso, fue inicialmente ocupado por el Departamento Técnico Industrial del Banco de la República, cuyos objetivos principales estuvieron encaminados hacia el avalúo y compra del oro y a la producción nacional de billetes y monedas. Este departamento, en un principio, solo analizó los contenidos metálicos de las piezas de orfebrería en oferta para acumular información que permitiera, de una manera científica, detectar falsificaciones y crear una base de datos sobre la composición metalúrgica de piezas de las distintas áreas orfebres. Falta hacer la tarea de comparar estos datos con los del metal aluvial y de minas de las distintas regiones del país que el Banco de la República obtuvo durante décadas a través de sus agencias de compras de oro.

La idea era relacionar las distintas tecnologías con las áreas orfebres existentes con el fin de obtener nuevos mapas de distribución de áreas con diferentes maneras de tratar la misma materia prima—oro, cobre, plata y platino.

Poco después de creado este departamento, surgió una estrecha relación entre sus químicos y los arqueólogos del Museo¹³. Los últimos planteaban múltiples preguntas sobre tecnologías metalúrgicas que los primeros se esforzaban en contestar. Sus resultados científicos generaban nuevas preguntas culturales para las cuales los investigadores del Museo no siempre tenían explicaciones. Son muchas las publicaciones que produjo esta convivencia y mucha la información que falta todavía por procesar (Garzón, Bernal y Hernández, 2007).

Desde la década de los 70, la Subdirección Técnica inició investigaciones propias sobre tecnología metalúrgica, apoyada por restauradores y joyeros reconocidos como Jo Ann Griffin y Liliana Reyes, con quienes se llevaron a cabo experimentos sobre martillado, fundición y granulación. La idea era relacionar las distintas tecnologías con las áreas orfebres existentes con el fin de obtener nuevos mapas de distribución de áreas con diferentes maneras de tratar la misma materia prima—oro, cobre, plata y platino—. Si la mayor parte de las asociaciones que los arqueólogos llevan a cabo para poder relacionar los distintos grupos culturales es a base de la tecnología y forma-función de la cerámica prehispánica, ¿por qué no tratar de hacer lo mismo con la tecnología y forma-función de la metalurgia? Las respuestas empezaron a dar frutos en el guion de la remodelación del Museo del Oro del año 1983, cuando Ana María Falchetti y yo planteamos la división del trabajo orfebre colombiano en dos grandes tradiciones metalúrgicas: la del Sur, con énfasis hacia el trabajo directo del metal, relacionada con la metalurgia del Área Intermedia Sur —Ecuador y norte del Perú—, y la del Norte, con énfasis en fundición y dorado por oxidación, relacionada con la metalurgia de la baja Centroamérica —Panamá y Costa Rica (Plazas y Falchetti, 1984). Citando a una de las más importantes investigadoras de arqueometalurgia americana, Heather Lechtman: “unos utilizaron los metales como sólidos y otros como líquidos” (Lechtman, 1977).

13. Expertos del Departamento Técnico Industrial: Nohora Bustamante, Lisette Garzón, Augusto Jiménez y Armando Bernal.

Desde 1985, entrar en contacto con Lechtman y sus hallazgos sobre la metalurgia andina (1984) resaltó las diferencias de la metalurgia del norte de Suramérica e hizo crecer el interés por su estudio. En 1986, obtuve una beca del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), donde ella era directora del Centro para Estudios Materiales en Arqueología. Y en 1998, cumpliendo una promesa de años, vino a dictar un curso para los investigadores del Museo y los técnicos del Departamento Técnico Industrial del Banco de la República, en Bogotá.

Los miércoles a las 9 a.m., sesionó, durante 1995 y 1996, en el Museo del Oro el Comité de Estudios Metalúrgicos, con la presencia de los expertos del Departamento Técnico Industrial, los arqueólogos del Museo del Oro y Fabio Micolta, profesor de metalurgia del Sena durante varios años. Su finalidad era retroalimentar la investigación mutua y planear los estudios a seguir.

Sin duda, una fuente de estímulo importante para los estudios de la metalurgia prehispánica colombiana y americana, en general, han sido los seminarios sobre el tema convocados por el Museo del Oro durante tres de los Congresos de Americanistas realizados en América: Bogotá, en 1985; Quito, en 1997 y Santiago de Chile, en 2003 (Plazas, 1986; 1996-1997; Lleras, 2007).

Investigación arqueológica para contextualizar áreas de producción orfebre

Gran número de investigaciones arqueológicas han sido muy útiles para ubicar la producción orfebre del país, entre ellas, el trabajo llevado a cabo por la Fundación Pro-Calima en las zonas Calima y Malagana, las de Diógenes Patiño, Jean François Bouchard y Francisco Valdez en La Tolita-Tumaco, las de Héctor Salgado en el área Tolima y las de Alden Mason y Santiago Giraldo en la zona Tairona, por solo nombrar algunas.

Durante la elaboración de mi tesis de pregrado en 1972, ante la dificultad de ubicar la procedencia de los tunjos muiscas en un territorio significativo culturalmente, iniciamos, en compañía

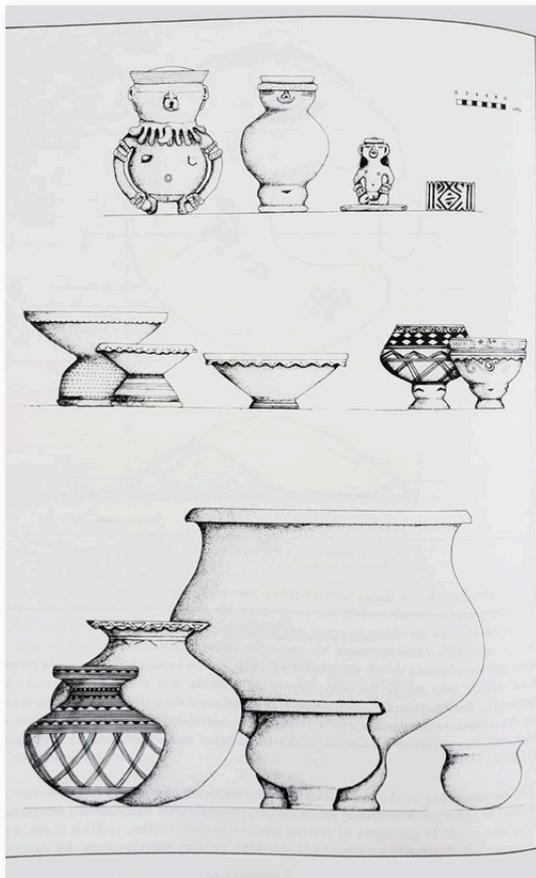


Fig. 20. Formas cerámicas de la tradición Modelada pintada, complejo Montelíbano, en el libro colectivo *La sociedad hidráulica Zenú* (Plazas, Falchetti, Samper y Archila, 1993). Ilustración: Melba Rodríguez de León.

de Ana María Falchetti, una pesquisa en el Archivo Nacional que dio como resultado la publicación, por la Universidad de los Andes, del mapa *El territorio muisca a la llegada de los españoles* (Falchetti y Plazas, 1973).

Dos años después del ingreso de Luis Duque Gómez como director del Museo, en 1977, se dieron las condiciones para pedir autorización al Banco para iniciar excavaciones arqueológicas en el río San Jorge, área orfebre Sinú. Ana María Falchetti y yo viajamos en compañía de Juanita Sáenz Obregón. Antes ya habíamos participado, con Juan Yanguas, en el proyecto de rescate del ICAN en el área en Montelíbano, donde la empresa Cerro Matoso construiría sus instalaciones administrativas y viviendas. Los relatos recogidos en el área sobre las construcciones artificiales del bajo río San Jorge, unidos a los datos de procedencia de gran parte del oro Sinú, nos estimularon a iniciar el reconocimiento del área con el apoyo económico del Banco de la República y de Cerro Matoso. En 1986, Juanita Sáenz Samper y Sonia Archila se integran al proyecto durante la excavación de la zona de Caño Limón para el análisis del material arqueológico de la zona en general y la preparación de la publicación de 1993 (Plazas y Falchetti, 1980; Plazas, Falchetti, Sáenz y Archila, 1993). Investigadores externos como Thomas van der Hammen, Luisa Fernanda Herrera, Pedro Botero y Robert Eidt enriquecieron con sus conocimientos los resultados del proyecto.

A pesar de ser la contextualización de la orfebrería Sinú nuestra prioridad, muy rápidamente nos dimos cuenta de que el oro no se podía mencionar en la región, así como tampoco nuestra relación con el Museo ni con el Banco de la República. La codicia que despierta el oro podría poner en peligro la integridad de tres mujeres solas que rayaban los treinta años. Durante poco más de diez años de excavaciones en el bajo río San Jorge, nunca tocamos una tumba del período de la producción orfebre: nos limitamos a excavar basureros que nos permitieran definir las distintas etapas de desarrollo cultural en la zona y su relación con el sistema hidráulico de drenaje prehispánico. Años más tarde, Ana María Falchetti estudió en detalle la orfebrería Sinú y, en el libro publicado tras su pensión, logra definir el estilo y establecer sus variaciones regionales y temporales (Falchetti, 1995).

Proyecto de fechamiento de la metalurgia prehispánica

Un gran avance para la ubicación temporal de la producción orfebre fue el proyecto de fechamiento, iniciado en 1995, después de una llamada telefónica del entonces gerente del Banco, Miguel Urrutia. Se preguntaba por qué la producción orfebre colombiana mostraba períodos tan amplios —Calima (Yotoco), con 1800 años entre 600 a.C. y 1200 d.C., o Tumaco, con 1400 años entre 900 a.C. y 500 d.C.— en vez de mostrar periodos cortos, como la historia del arte universal. Actualmente, 300 piezas de oro de la colección han sido fechadas por C14, gracias al contenido de carbón vegetal en los núcleos de las piezas fundidas (Plazas, 1998). A pesar de la importancia de esta información relacionada directamente con piezas halladas en excavaciones no controladas, falta mucho trabajo arqueológico en las áreas orfebres y sobre cambios estilísticos de determinadas formas, para poder describir los desarrollos y cambios de las distintas producciones metalúrgicas prehispánicas del país.



Fig. 21. El humano-murciélago. Pectoral antropozoomorfo, Sierra Nevada de Santa Marta - Tairona, 900 d.C. - 1600 d.C. O16300, Colección Museo del Oro, 10,6 x 11,3 cm. Foto: Clark M. Rodríguez, Museo del Oro - Banco de la República.

Investigación divulgativa

Que sea este el momento de apreciar los más de cincuenta años de investigación anónima y silenciosa de la sección de Divulgación del Museo. Todas las exposiciones permanentes de Bogotá, museos regionales y las múltiples exposiciones itinerantes nacionales van acompañadas de talleres, conferencias y material didáctico que amplían los conocimientos alrededor del tema de la exposición.

Tal vez, el más exitoso programa de la sección de Divulgación es el de las maletas didácticas. Desde 1980, se entregan en el museo, en calidad de préstamo temporal, pequeñas exposiciones temáticas portátiles que contienen muestras de cerámica y réplicas de piezas de oro relacionadas con el guion de cada tema y las guías escritas de los ejercicios que se deben desarrollar durante una hora de clase. La idea de las maletas didácticas surgió gracias a una educadora que hizo una maleta sobre Cristóbal Colón para el Museo Nacional y la trajimos a que nos contara. En ese tiempo se hizo una maleta tairona, una calima, varias muisca (cerámica y líticos) y una zenú con un juego de mesa.

Comentario final

Mi paso por el Museo del Oro entraña una experiencia de crecimiento mutuo. Quedo profundamente agradecida por el apoyo recibido del Banco de la República, especialmente de Luis Barriga del Diestro, primer director del Museo, Germán Botero de los Ríos y Francisco Ortega, gerentes de la entidad, y de Darío Jaramillo, subgerente cultural. Así como también el de Juanita Sáenz Obregón, permanente compañera en esta historia. Mi fascinación por los secretos que guardan las piezas del Museo se evidencia en que, durante los últimos veinticinco años, a partir mi jubilación, he pasado muchas horas al día dedicada a su estudio.

Referencias:

Archila, Sonia. 1996. La orfebrería de Malagana. En *Los tesoros de los señores de Malagana*. Catálogo (pp. 53-95). Bogotá: Banco de la República.

Banco de la República. 1998. *Colecciones Banco de la República. 75 años*. Bogotá: Banco de la República.

Bergsoe, Paul. 1937. *Metallurgy of Gold and Platinum among the pre-Columbian Indians*, 44. Copenhagen: Ingeniorvidenskabelige Skrifter.

Bergsoe, Paul. 1938. *The Gilding Process and the Metallurgy of Copper and Lead among the precolumbian Indians*, 46. Copenhagen: Ingeniorvidenskabelige Skrifter.

Cardale Schrimpff, Marianne, Warwick Bray y Leonor Herrera. 1991. *Calima, trois cultures précolombiennes dans le sud-ouest de la Colombie*. Lausana: Payot.

Cardale de Schrimpff, Marianne (ed.). 2005. *Calima and Malagana: Art and Archaeology in Southwestern Colombia*. Bogotá: Fundación Pro Calima.

Consuegra, David. 1968. *Ornamentación calada en la orfebrería indígena precolombina (Muisca y Tolima)*. Bogotá: Banco de la República.

Cortés Moreno, Emilia. 1987. Industria textil precolombina colombiana. *Boletín Museo del Oro*, 18: 99-103.

Cortés Moreno, Emilia. 1990. Mantas muisca. *Boletín Museo del Oro*, 27: 61-75.

Cortés Moreno, Emilia. 1997. Tecnología y conservación de un ornamento prehispánico para la cabeza procedente de Nariño, Colombia. *Boletín Museo del Oro*, 43: 69-87.

Easby, Dudley T. 1965. Pre-Hispanic Metallurgy and Metalworking in the New World. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 109(2): 89-98.

Easby, Dudley T. 1966. Early metallurgy in the New World. *Scientific American*, 214(4): 72-81.

Escobar, Luis Antonio. 1985. *La música precolombina*. Bogotá: Intergráficos.

Falchetti de Sáenz, Ana María. 1979. Colgantes "Darién": relaciones entre áreas orfebres del occidente colombiano y Centroamérica. *Boletín Museo del Oro*, 4: 1-55.

Falchetti, Ana María. 1995. *El oro del gran Zenú. Metalurgia prehispánica en las llanuras del Caribe colombiano*. Bogotá: Banco de la República.

Falchetti, Ana María. 2008. The Darién Gold Pendants of Ancient Colombia and the Isthmus. *The Metropolitan Museum of Art Journal*, 43: 39-73.

Falchetti de Sáenz, Ana María y Clemencia Plazas. 1973. *El territorio muisca a la llegada de los españoles*. Bogotá: Universidad de Andes.

Garzón B., Lisette, Armando Bernal R. y Carlos Hernández R. 2007. Nariño. Algunos desarrollos tecnológicos en su orfebrería. En Roberto Lleras (ed.), *Metalurgia de la América antigua* (pp. 521-537). Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos.

Gómez, Luz Alba y Roberto Lleras. 2004. La problemática del Capulí, Piartal, Tuza: una nueva clasificación orfebre. *Revista de la facultad de Ciencias Humanas y Sociales*, 8(11-12): 177-202.

Grass, Antonio. 1972. *El círculo*. Bogotá: Museo del Oro, Banco de la República.

Grass, Antonio. 1976. *La marca mágica*. Bogotá: Centro Colombo Americano.

Grass, Antonio. 1979. *Animales mitológicos*. Bogotá: Litografía Arco.

Grass, Antonio. 1982. *Los rostros del pasado*. Bogotá: Litografía Arco.

Lechtman, Heather. 1977. Style in Technology. Some Early Thoughts. En *Material Culture: Styles, Organization, and Dynamics of Technology* (pp. 3-20). St. Paul: West Publishing.

Lechtman, Heather. 1984. Andean Value Systems and Development of Ancient Metallurgy. *Technology and Culture*, 25(1): 1-36.

Legast, Anne. 1980. *La fauna en la orfebrería Sinú*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.

Legast, Anne. 1987. *El animal en el mundo mítico Tairona*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.

Legast, Anne. 1993. *La fauna en el material precolombino Calima*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.

Lleras Pérez, Roberto. 1999. *Pre-Hispanic Metallurgy and Votive Offerings in the Eastern Cordillera, Colombia*. No. 778. Oxford: BAR International Series.

Lleras, Roberto (ed.). 2007. *Metalurgia en la América antigua*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos.

Lleras, Roberto, Luz A. Gómez y Javier Gutiérrez. 2007. El tiempo en los Andes del norte del Ecuador y sur de Colombia: un análisis de la cronología a la luz de nuevos datos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 17(1): 61-83.

Margain, Carlos. 1950. *Estudio inicial de las colecciones del Museo del Oro*. Bogotá: Banco de la República.

Museo del Oro, 1991a. Salón Dorado. *Boletín Museo del Oro*, 30: 103-104.

Museo del Oro, 1991b. El Dorado en el corazón del aeropuerto. *Boletín Museo del Oro*, 31.

Museo del Oro. 1989. *Museo del Oro, 50 años*. Bogotá: Banco de la República.

Pérez de Barradas, José. 1954. *Orfebrería prehispánica de Colombia*. Estilo Calima, 2 vols. Madrid: Talleres Gráficos Jura.

Pérez de Barradas, José. 1958. *Orfebrería prehispánica de Colombia*. Estilos Tolima y Muisca, 2 vols. Madrid: Talleres Gráficos Jura.

Pérez de Barradas, José. 1965. *Orfebrería prehispánica de Colombia*. Estilos Quimbaya y otros, 2 vols. Madrid y Bogotá: Talleres de Heraclio Fournier, Banco de la República.

Plazas, Clemencia. 1975. *Nueva metodología para la clasificación de orfebrería prehispánica*. Bogotá: Jorge Plazas.

Plazas de Nieto, Clemencia. 1977-1978. Orfebrería prehispánica del altiplano nariñense, Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, XXI: 197-244.

Plazas de Nieto, Clemencia. 1980. Clasificación de objetos de orfebrería precolombina según su uso. *Boletín Museo del Oro*, 7: 1-26.

Plazas, Clemencia (ed.). 1985. *Metalurgia de América precolombina*. Bogotá: Banco de la República.

Plazas, Clemencia. 1986. Form and Funktion. *En Tairona - Goldschmiede der Sierra Nevada de Santa Marta, Kolumbien* (pp. 28-38). Bogotá: Escala.

Plazas, Clemencia (ed.). 1996-1997. Metalurgia de América precolombina. *Boletín Museo del Oro*, 41 y 42.

Plazas, Clemencia. 1998. Cronología de la metalurgia colombiana. *Boletín Museo del Oro*, 44-45: 4-77.

Plazas, Clemencia. 2018. *El humano- murciélago en el Área Intermedia Norte: Distribución, formas y simbolismo*. Bogotá: AP Arqueología y Patrimonio, Instituto Colombiano de Antropología ICANH.

Plazas, Clemencia y Ana María Falchetti. 1980. *Asentamientos prehispánicos en el bajo río San Jorge*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.

Plazas, Clemencia y Ana María Falchetti. 1984. Tradición metalúrgica del suroccidente colombiano. *Boletín Museo del Oro*, 14: 1-32.

Plazas, Clemencia, Ana María Falchetti de Sáenz, Juanita Sáenz Samper y Sonia Archila. 1993. *La sociedad hidráulica Zenú. Estudio arqueológico de 2.000 años de historia en las llanuras del Caribe colombiano*. Bogotá: Banco de la República.

Plazas, Clemencia y Jaime Echeverri. 1982. Unos discos que giran. *Lámpara*, 20(87): 1-8.

Plazas, Clemencia y María Alicia Uribe Villegas. 1999. Conferencia dictada en el simposio *Gold and Power in Ancient Costa Rica, Panamá and Colombia*, en Dumbarton Oaks, Washington. Septiembre 1999. Inédita.

Ramos Roca, Elizabeth. 2009. *Más allá de la forma y la función: artefactos de hueso prehispánicos en Colombia*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, UNIANDES y CESO.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1988. *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín: Editorial Colina y Banco de la República.

Rivet, Paul y H. Arsандаux. 1946. *La métallurgie en Amérique précolombienne*. Paris: Institut d'Ethnologie.

Sáenz Samper, Juanita. 2001. Las águilas doradas: más allá de las fronteras y del tiempo. El motivo de las aves con alas desplegadas en la orfebrería tairona. *Boletín Museo del Oro*, 48: 77-109.

Sáenz Samper, Juanita. 2010. *Engraved in Metal: Goldworking Technologies at the Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. From Nahuanje to Tairona. AD 100-AD 1600*. [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Londres.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Plazas Uscátegui, Clemencia. 2021. Una historia personal del Museo del Oro. *Boletín Museo del Oro*, 60: 154-210. Bogotá: Banco de la República. Consultado en <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo> (fecha).

Sánchez Cabra, Efraín. 2003. El Museo del Oro. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 40(64): 3-48.

Scott, David. 1982. *Prehispanic Colombian Metallurgy*. [Tesis de doctorado no publicada] Departamento de Arqueología, Facultad de Ciencias Históricas y Sociales. Universidad de Londres.

Scott, David. 1986. Gold and silver alloy coating over copper: an examination of some artefacts from Ecuador and Colombia. *Archaeometry*, 28: 33-50.

Uribe Villegas, María Alicia. 1988. Orfebrería de San Pedro de Urabá, una región del noroccidente colombiano. *Boletín Museo del Oro*, 20: 35-53.

Uribe Villegas, María Alicia. 1991. La orfebrería quimbaya tardía. Una investigación en la colección del Museo del Oro. *Boletín Museo del Oro*, 31: 30-124.

§

Sobre la autora: Clemencia Plazas Uscátegui es antropóloga de la Universidad de los Andes. Estudió técnicas metalúrgicas en MIT, Boston, y Maestría y Doctorado en Antropología en el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM), México. Trabajó 33 años en el Museo del Oro del Banco de la República. Fue curadora de las colecciones por 17 años y directora durante 10 años más (entre 1987 y 1997). Es autora de numerosas publicaciones sobre el manejo hidráulico del territorio Zenú (en colaboración con la antropóloga Ana María Falchetti) y la metalurgia prehispánica de Colombia. Ha sido profesora de las universidades Nacional, Andes, Externado y Jorge Tadeo Lozano. Actualmente, enseña metalurgia prehispánica de Colombia en la escuela de joyería contemporánea Materia Prima de Bogotá.