

EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA EN SUS COPIAS: EL CASO DE LA COLECCIÓN PIZANO¹

The artistic heritage of the National University of Colombia in its Copies: The Case of the Pizano Collection

Mgr. Michelle Evans Restrepo

Magíster en Artes. Magíster en Gestión y Conservación del Patrimonio. Candidata a doctora en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín

Resumen

Revisión de la pertinencia del criterio de originalidad en la definición patrimonial de la Colección Pizano teniendo en cuenta la tradición universal a la que se adscribe, la existencia de otros antecedentes tipológicos en el país, y la composición interna del conjunto.

Palabras clave: Colección Pizano, escultura, yesos, copia, originalidad.

Abstract

Review of the relevance of the criterion of originality in the Pizano Collection's patrimonial definition, considering the universal tradition to which it ascribes, the existence of other typological antecedents in the country, and the internal composition of the whole.

Keywords: Pizano Collection, sculpture, plaster casts, copy, originality.

¹ Este artículo es resultado de la ponencia del mismo nombre presentada en el IX Congreso Ecuatoriano de Historia, mesa "Arte, literatura, teatro, patrimonio e imágenes: una mirada desde la historia cultural", celebrado en Quito entre el 15 y el 18 de julio de 2015, en las instalaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Introducción

La Colección Pizano, propiedad de la Universidad Nacional de Colombia, es un conjunto de 230 reproducciones escultóricas de obras emblemáticas del arte universal.² En 2003, la Colección trascendió la escala institucional y fue elevada al grado de patrimonio nacional, hecho que la convirtió en el único activo de la Universidad en el género mueble que forma parte de la lista de Bienes de Interés Cultural del Ministerio de Cultura (Resolución 1259 de 2003). El Ministerio identificó en la Colección valores de orden temporal, físico, estético, de representatividad histórica y cultural que justifican el reconocimiento oficial. La declaratoria destaca, entre otros atributos, su originalidad.

El reconocimiento coincide con un movimiento creciente de revalorización de las copias en yeso, después de una crisis que redujo al confinamiento a miles de piezas por todo el mundo, e incluso a su destrucción (Frederiksen y Marchand, 2010, p. 1).³ La de la Colección Pizano es también la historia del ocaso y el rescate de una colección. Después de una larga trashumancia, la patrimonialización del conjunto finalmente asegura su conservación para beneficio de la comunidad académica y de la sociedad en general. Efecto de esa medida fueron acciones de estudio y difusión que tuvieron como resultado el montaje de la exposición *El legado de Pizano: testimonios de una colección errante* y el libro del mismo título (Arcos-Palma y Padilla, 2009). La publicación es el documento que mejor sintetiza la importancia de la Colección Pizano como testimonio de un momento fundacional en la historia de la enseñanza de las Bellas Artes en el país.⁴

Reconociendo el significado histórico de la Colección, así como la legitimidad de las gestiones que permitieron la obtención del aval que garantiza su salvaguardia, este artículo indaga sobre la utilización del atributo “original” como criterio de valor. El objetivo es mostrar cómo la originalidad, convencionalmente entendida como “la unicidad y novedad de una obra de arte, de su contenido y de su forma” (Henckmann y Lotter,

2 En este artículo se tratará lo referente al lote de esculturas y no al conjunto de estampas que forma parte de la misma colección.

3 A respecto del desprestigio de las colecciones de copias en yeso, Frederiksen y Marchand (2010) explican que durante el siglo xx “tanto piezas individuales como acervos enteros fueron silenciosamente trasladados a depósitos (primero temporalmente y después de forma definitiva), dejados a su suerte (y descartados cuando ya eran considerados irreparables), violentamente atacados, o simplemente removidos y destruidos de manera profesional” (2010, p. 1). Síntoma de la posterior revalorización de las copias en yeso ha sido la conformación en 1987 de la International Association for the Conservation and the Promotion of Plaster Cast Collections, que agrupa 261 colecciones de 33 países miembros. La única inscrita por Colombia es la Colección Pizano.

4 Otros textos de referencia son: Fajardo de Rueda (1986 y 2001), Mejía de López (1984) y Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia (2007).

1998, p. 184),⁵ no es un parámetro idóneo para referirse a un conjunto de copias como el que está en discusión, lo que en lugar de restarle mérito patrimonial refuerza la realidad de su naturaleza reproductiva. En la Colección Pizano esta se verifica en tres escalas: 1) como reproducción de una tipología europea; 2) como reproducción de un formato del que ya existían precedentes en Colombia, y 3) como un catálogo de reproducciones que remite tanto a originales como a falsos, pasando por un amplio abanico de posibilidades intermedias. Para explicar esa triple condición se procedió mediante análisis comparado de obras de arte y revisión de fuentes primarias y secundarias.

Las gipsotecas y la academia en la historia del arte europeo

La Colección Pizano se inscribe en la tradición de las gipsotecas clásicas,⁶ o colecciones de copias en yeso al servicio de la enseñanza de las bellas artes. Aunque de su uso en la instrucción artística hay noticias desde el siglo XVI,⁷ su aplicación como herramienta educativa se tipifica solo a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, en asocio con las academias de bellas artes.⁸ A la manera de la Academia Real de Bellas Artes de París (1648), depositaria de la colección de yesos de Luis XIV, las academias de Berlín (1696), Madrid (1752), Ginebra (1751), Copenhague (1754), Londres (1768) y siguientes se apoyaron en sus propias gipsotecas.

Herederas del modelo francés, las academias de bellas artes europeas enarbolaron la bandera del Neoclasicismo, basado en la recuperación de los valores de la antigüedad. Entre los teóricos de la vuelta al pasado se encuentra Joachim Winckelmann, quien sostenía que “el único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es la imitación de los antiguos” (2011 [1764], p. 80). El objeto de imitación era la estatuaria griega, y de preferencia la versión en yeso. Para Winckelmann, la escayola presentaba ventajas cromáticas

5 El Ministerio de Cultura (2005) define original como el “documento producido por su autor, sin ser copia” (p. 12).

6 Sobre las gipsotecas clásicas, véase Haskell y Penny (1990 [1981]).

7 “Y puesto que sabido era que [Francesco] Squarcone no era precisamente el más valioso pintor del mundo, a fin de que Andrea [Mantegna] aprendiese mucho más de lo que él podía enseñarle, hizolo copiar en yeso algunas estatuas antiguas” (Vasari, 1996 [1550], p. 345).

8 No es que no hubiera academias de bellas artes antes de la francesa; en Italia ya existían desde el Renacimiento —véase la academia florentina impulsada por los neoplatónicos—, pero solo hasta el siglo XVII la academia adquirió las características que la convirtieron en ese género institucional que se propagó por el mundo.

sobre el original, pues el blanco aumentaba la belleza de las estatuas, aún si estas en principio eran policromadas.⁹

La imitación de la copia escultórica era la base de una serie de tratados pedagógicos que proponían que el estudiante de arte, antes de enfrentarse al natural, debía entrenarse en la representación de la figura humana por medio de la copia de la estatuaria clásica, quedando así ligados método y modelo, que por razones de economía solía ser el vaciado en yeso.¹⁰

La interdependencia de academia y gipsoteca llevó, entre otros factores, al auge de la producción de calcos en el siglo XIX.¹¹ Talleres de vaciados de los principales museos de Europa abastecieron de copias no solo las academias de bellas artes, sino también universidades, museos de reproducciones y museos de escultura comparada por todo el mundo occidental. Pero si la primera mitad del siglo XIX fue la edad dorada de las gipsotecas, su brillo se eclipsó antes de entrar al XX.

Terminando la centuria, las colecciones de yeso perdieron paulatinamente el favor del público; después de los románticos,¹² su declive llegó con el Impresionismo. Como se sabe, el Impresionismo nació de la ruptura con la Academia a raíz de la exclusión de un grupo de artistas del salón oficial de 1874. Con el ascenso de los impresionistas, la pintura de historia —el género académico por excelencia— cayó en desgracia y la cultura antigua perdió interés como fuente. En los años sucesivos el modelo no sería más la escultura clásica sino el mundo al *plein air*.¹³

9 “El color contribuye a la belleza, pero no es la belleza misma, sino que la resalta, a ella y a sus formas. Pero como el color blanco es el que más rayos de luz devuelve y, por tanto, se hace más sensible, un cuerpo bello será tanto más bello cuanto más blanco sea, y hasta desnudo parecerá más grande de lo que es en realidad, y esto lo comprobamos en todas las figuras copiadas en escayola, que parecen más grandes que las estatuas de las que son copia.” (Winckelmann, 1999 [1764], p. 77) En el mismo sentido se expresó Falconet (1808): “Si se trata de una copia de la historia antigua, es mucho mejor que el original” (p. 310). Y antes que ellos, Bernini, en una visita a París en 1665, hizo hincapié repetidamente en cuán esencial era que los artistas jóvenes copiaran los vaciados de “todas las estatuas, de todos los bajorrelieves y bustos más hermosos de la antigüedad antes de dibujar a partir de la naturaleza” (Bernini, citado en Haskell y Penny, 1990 [1981], p. 54)

10 “Uno podrá intentar corregir a partir del mármol, o de los moldes de yeso, lo que hay de defectuoso en la naturaleza, tal como los autores de las bellas estatuas antiguas han practicado a adquirir el gusto” (Jombert, 1755, p. 52).

11 Un factor importante fue la obtención de réplicas de los mármoles del Partenón extraídos de Grecia por Lord Elgin en 1801, lo que reanimó la helenomanía y renovó el interés por las copias.

12 “¡Hay que aplicar el martillo a las teorías, las poéticas y los sistemas! ¡Hay que echar abajo la vieja capa de yeso que enmascara la fachada del arte! No hay reglas ni modelos” (Hugo, 2004 [1834], p. 32).

13 Así describe Gauguin (2010 [1848]) la situación: “Con los acontecimientos de la Revolución, el arte del siglo XVIII dejó de vivir. Y además, los muchos años de destrucción, soldados, burocracia. Hubo una detención completa en las artes durante un largo período; la actividad cerebral se había ido a otra parte. [/] No es mi intención, de ninguna manera, criticar a los nuevos grandes señores, generales salidos de abajo, que constituyen para muchos la gloria francesa, pero es evidente que estos nuevos grandes señores y toda la nación no eran sensibles más que a la política, a la patria. Napoleón I, a quien se adjudica la reconstrucción de todo, también reconstruyó el arte en forma de código. Ya no es el pintor, sino el profesor. Con este sistema se consiguieron escuelas bien conservadas en las que figuraba, en estatuas de yeso, David, igual que nuestros presidentes de la República en los monumentos públicos. Ya no hay un idioma, como antes había con el recuerdo de las bellas tradiciones, sino, de algún modo, un ‘volapuk’, compuesto de fórmulas. Eso también constituyó un golpe. No se descuidó nada para despachar el trabajo. Clases de dibujo copiando los antiguos, de anatomía, de perspectiva, de historia, etc. Un lenguaje único” (p. 215-216)

Del ocaso de las gipsotecas en Europa da cuenta la suspensión en 1927 de los servicios del primer fabricante de vaciados, *L'atelier des moulages* del Museo del Louvre. La crisis, sin embargo, no alcanzó a América Latina, adonde se expidieron algunos de los últimos encargos. Aunque la colección de vaciados de la Academia de San Carlos de México data de 1778, contemporánea al apogeo del fenómeno en Europa, la mayor parte de las gipsotecas en América Latina son del tiempo del ocaso de los yesos.¹⁴

Las academias de bellas artes latinoamericanas son eco de sus pares europeas, principalmente la española y la francesa. En el contexto que siguió a la Independencia, su papel fue esencial para el proyecto de construcción de los estados nacionales. La gesta emancipadora se inspiraba en los principios de la Ilustración, de ahí la identificación con el estilo neoclásico posrevolucionario. El Neoclasicismo representaba los valores de civilización y progreso que se buscaba imprimir a las nuevas repúblicas, y las academias, tanto en el Nuevo Mundo como en Europa, eran un órgano ideológico fundamental.

Las copias en yeso en el contexto colombiano

En Colombia, las huellas del Neoclasicismo anteceden a la academia. El estilo republicano llegó al país de la mano de maestros extranjeros: es el caso del Capitolio Nacional, según diseño de 1846 del arquitecto danés Tomas Reed; y de la estatua de Bolívar de 1845, del escultor italiano Pietro Tenerani. Entre los locales, sin embargo, el canon academicista demoró para ser impartido de manera programática hasta 1886, con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Alberto Urdaneta.

La muerte de sus Hijos y su muerte / Por la furia infernal de unos Dragones
/ No en una, en repetidas ocasiones / Sea estudio del Joven aplicado: / La
robustez de un Héroe, su pujanza / La hallará con perfecta semejanza / Del
Hércules Farnesio en el traslado: / Y en fin para aprender la gallardía / De un
Joven y su altiva bizarría / La gracia, la soltura, y esbelteza / La proporción
hidalga, y la belleza, / Dibuje con solícito cuidado / Al Pitio Apolo con la
sierpe al lado. (Rejón de Silva, 1786, p. 9)

La anterior es una estrofa de *La pintura. Poema didáctico en tres cantos*, un ejemplar del cual llegó a manos de Rufino José Cuervo en 1832. Los versos describen la tarea del estudiante de arte de copiar, “no en una, en repetidas ocasiones”, a *Laocoonte y sus hijos*, al *Hércules Farnesio*, al *Apolo*

14 La colección de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica es de 1897, la del Museo Dihigo de la Universidad de La Habana es de 1919, la Colección Pizano es de 1927, la del Museo de Calcos y Escultura Comparada de Argentina es de 1928 y la del Museo de Historia del Arte de Montevideo es de 1951.

Belvedere, al arte griego en general. Como se vio, copiar era un ejercicio rutinario en el ámbito de la academia, impartido también en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Según consta en la normativa, en las secciones de “Pintura al óleo” y “Dibujo en todos los ramos”, los aprendices debían cursar la materia de “Dibujo de estampas, de modelos de yeso y del natural” (Reglamento para la Escuela de Bellas Artes, 1886, p. 195). En Colombia, los modelos vivos eran vistos con reservas por cuestiones de moral, incluso hasta mediados del siglo xx cuando, por ese motivo y a pedido de la curia, se cerró la Escuela de Pintura del Instituto de Bellas Artes de Medellín.¹⁵ Naturalmente no había restricciones en caso de ir vestidos, un ejemplo de lo cual es el grabado *Clase nocturna de acuarela en San Bartolomé* de Eustacio Barreto, que ilustra el ambiente del taller de pintura durante una sesión de modelo vivo ataviado con ropas campesinas (figura 1).



Figura 1. Clase nocturna de acuarela en San Bartolomé, grabado
Fuente: Barreto (1884, p. 152).

15 En Bogotá hay testimonios de la censura al modelo desnudo en la Academia Nacional de Bellas Artes, como el de Liberio Zerda, ministro de Instrucción Pública en una correspondencia dirigida al Rector de la Escuela de Bellas Artes: “En repetidas ocasiones ha hecho presente a Usted el infrascrito Ministro, verbalmente, que no conviene el uso de modelos tomados de mujeres al natural, en esa Escuela, para las clases de pintura y escultura, porque eso pugna contra la moral y las costumbres de nuestra sociedad. Sin embargo, se han seguido pasando cuentas por salarios de dichos modelos, y desde ahora aviso a Ud. que en adelante no se reconocerán en este Ministerio servicios de esa naturaleza” (Zerda, 1894). En Medellín hay registro de la desaprobación en el Instituto de Bellas Artes: “Para 1915 ya existían clases de dibujo con ‘modelo vivo’. Un año después, la Junta Directiva de la Sociedad de Mejoras Públicas comunicó a los profesores, entre ellos Gabriel Montoya, que quedaba prohibido trabajar con modelos femeninos vivos ‘hasta que las circunstancias permitan una revisión del presente artículo del reglamento’, así como el ingreso a la escuela de mujeres que no fueran alumnas. En adelante, los modelos masculinos vivos debían ‘estar cubiertos, por delante, desde la cintura hasta la parte superior del muslo’” (Londoño Vélez, 1995, p. 155). “Se cierra la Escuela por inconvenientes económicos, y sobre todo por ‘Las censuras que en privado se le han hecho al Rector por el curso de pintura y escultura con modelo desnudo, por parte de la curia’” (Escobar Calle, citado en Arango y Fernández, 2006, p. 51). “El director Montoya [Director del Instituto de Bellas Artes de Medellín], sin embargo, no se limitaba a las copias de venus, introdujo también el modelo de hombre (desnudo) y un poco más tarde el de mujer. Los vecinos de la Escuela protestaban por tan inmoral innovación (entre otros el sabio don Tulio Ospina, padre del actual presidente de la república)” (Pinceles infatigables, 1949, p. 20).

El yeso, por otro lado, ofrecía ventajas con respecto al modelo vivo, tanto desde el punto de vista económico, porque no causaba honorarios, como desde el punto de vista del tiempo, porque permitía largas sesiones de trabajo, y desde el punto de vista estilístico, porque permitía aprehender el canon de belleza clásico que no se encontraba en el fenotipo de la sabana. Con todo, la desnudez de algunas estatuas antiguas también causaba estupor entre el público. Así lo dejan saber una crónica periodística de la época,¹⁶ y la caricatura *Alarma en el museo de reproducciones* de Adolfo Samper (figura 2).

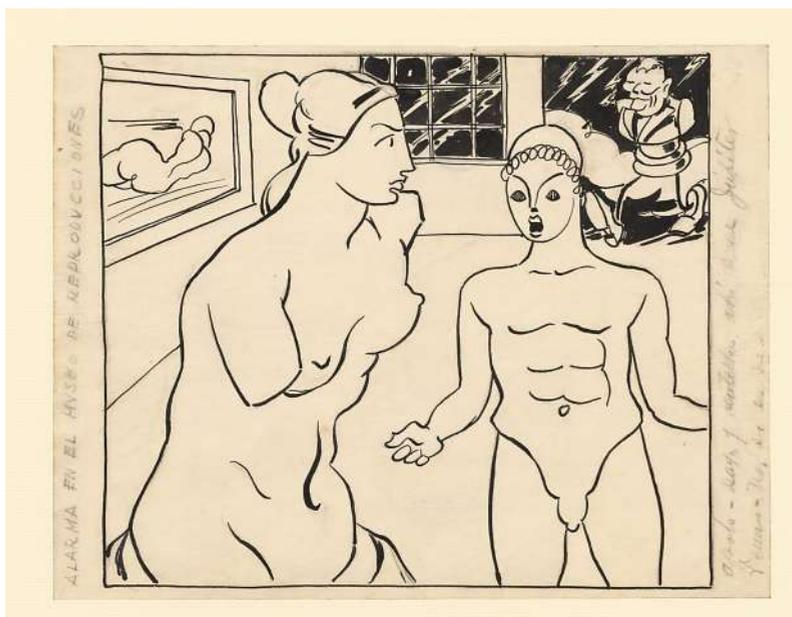


Figura 2. *Alarma en el museo de reproducciones*
Fuente: Samper (1926?).

Nótese, entretanto, que antes de la llegada de la Colección Pizano en 1928 ya existían copias de yeso en el país. En teoría debían tenerlas en la Escuela Gutiérrez, visto que uno de los requisitos para acceder al cargo de director era demostrar la capacidad de enseñanza del “desnudo tomado del yeso y del natural” (Vásquez, 2014, p. 63). También había en la Escuela Vásquez donde, según reporta el *Papel Periódico Ilustrado*, “los modelos de yeso, en número de más de 200, no pueden ser mejores” (Notas y grabados, 1884, p. 142). Hay noticia de la colección personal de Urdaneta, compuesta por

16 “A la Dirección de Bellas Artes han llegado algunas cartas anónimas (la estupidez siempre ha sido cobarde) de personas que se han sentido ofendidas ante las desnudeces de una Venus. Y piden que se quiten de allí aquellas piedras de escándalo. El único efecto de tales cartas ha sido el hacer nacer el deseo de que los muros del museo fuesen de vidrio para que aquellas desnudeces un tanto el ambiente farisaico en que viven ciertas gentuzas” (Santos, 1931).

“muchos modelos en yeso, de partes del cuerpo humano, de fragmentos de esculturas clásicas, de animales, ornamentaciones” (Girón, 1888, pp. 65-66), que debió estar abierta al público cuando la primera Escuela de Dibujo y Grabado tuvo por sede su residencia. Según Marta Fajardo de Rueda (2004), documentos inéditos confirman, además, que Urdaneta trajo de Europa modelos de yeso clásico para el estudio del dibujo y de la escultura (p. 34). También afirma que durante la rectoría de Ricardo Acevedo Bernal llegó otro envío de yesos de Europa (2009, p. 111). Quizás se refiera a los 33 moldes que reportó el italiano César Sighinolfi como parte de la dotación de la Escuela, “que representaban obras de la escultura clásica, entre ellos el *Apolo* de Belvedere, el *Moisés* y un *Esclavo* de Miguel Ángel, el *Hércules Farnesio*, un *Narciso*, una *Polimnia*, *Las Tres Gracias* de Canova [y] varios bajorrelieves.” (Fajardo de Rueda, citada en Escobar, 2003, p. 39). También es posible que la Escuela Nacional de Bellas Artes hubiera absorbido los materiales de las Academias Gutiérrez y Vásquez, y en ese caso se trataría siempre de una única colección.

Eso en lo que se refiere a Bogotá. Medellín, por lo que se sabe, también tenía lo propio. Había modelos de yeso en la academia de dibujo de Francisco Antonio Cano desde su apertura en 1902 (Londoño Vélez, 2014, p. 77). Una descripción del taller del artista cuenta que “aquello es en verdad lo que se llama un bello y artístico desorden. Aquí penden caprichosamente de las paredes pequeñas copias de cuadros de autores afamados, modelos de yeso y en barro y bajos relieves” (Mástix, citado en Londoño Vélez, 1995, p. 145). También había en el Liceo de la Universidad de Antioquia; Pedro Nel Gómez relata que durante el tiempo de clases debía quedarse a dormir allí “rodeado de estatuas griegas y renacentistas, copias en yeso que algún profesor había logrado traer de Europa” (Arango y Fernández, 2007, pp. 2-3).

Parece claro que las copias en yeso no eran una rareza en el país; sin embargo, no eran suficientes. Más que novedad, la Colección Pizano representa la solución al problema de la escasez de recursos. Desde el primer día de funciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes se lo reclamó Sighinolfi al Presidente Rafael Núñez,¹⁷ se lo reiteró Francisco Torres Medina al Rector en 1894,¹⁸ lo constató una comisión del Congreso

17 “En mi condición de Director de la Escuela de Escultura, quisiera que al talento de los discípulos y la buena voluntad del maestro, pudiera agregarse una colección completa de modelos, pero no dudo que contando el nuevo instituto con el apoyo del Gobierno y la buena voluntad de los Legisladores, pronto tendrá, por lo menos, los modelos más necesarios para que la instrucción que reciba la juventud sea sólida, digna del Establecimiento que hoy se inaugura y de los altos destinos a que está llamado este bellissimo país” (Sighinolfi, citado en Urdaneta, 1886, p. 7).

18 La correspondencia de Torres Medina (1894) al rector dice: “Mas importante que todo es aumentar el número de yesos para el estudio, especialmente de figuras enteras, las cuales están sumamente escasas”.

en 1924,¹⁹ e insistió Cano durante su gestión al frente de la Escuela en 1926.²⁰ Finalmente, en 1927 se expidió el Decreto de Ley 898 por medio del cual el Presidente Miguel Abadía Méndez comisionaba a Roberto Pizano la adquisición de las obras tantas veces solicitadas (p. 288).

La Colección Pizano

Pizano vivía en Europa y para aceptar el cargo de Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes había puesto como condición la obtención de “los vaciados directos de las obras originales más celebres de escultura y arquitectura” (Pizano, citado en Arcos-Palma y Padilla, 2009, p. 91). A esa gestión se había dedicado desde 1926, y para la fecha de su regreso al país ya las esculturas estaban ordenadas (*Roberto Pizano*, 2001, p. 147). En 1928 comenzaron a llegar a Puerto Colombia las primeras remesas, de ahí el trayecto hasta la capital era a vapor por el río Magdalena y luego en tren desde Girardot (Correspondencia del Director del Departamento de Provisiones a Roberto Pizano, 1929). El número de piezas importadas es impreciso. Pizano reportó cerca de 300, lo que es indicativo de la crisis que en las décadas posteriores sufrió la Colección, porque al día de hoy no suman más de 230.²¹ Su proveniencia tampoco es completamente clara. Se presume que el origen son los talleres de vaciados del Museo del Louvre y del Museo Británico. Sin embargo, es posible que también fuera la Academia de San Fernando en vista de la inclusión de la *Dama de Elche*, recién descubierta en 1897.

La compra de la Colección Pizano ocurrió justo antes del cierre del taller de vaciados del Museo del Louvre en 1927. Ciertamente son algunas de las últimas réplicas que produjo el Museo, tal como resalta la declaratoria patrimonial, pero de esa coyuntura no se desprende necesariamente un valor. Primero porque, como en el grabado, las últimas impresiones de la matriz no tienen la misma calidad de las primeras tiradas, y segundo, por el descompás frente a los tiempos internacionales: el taller clausuró actividades porque el mundo del arte estaba renovando sus referentes, la

19 “Una colección de buenas copias de los más notables cuadros que se encuentran en los grandes museos de Europa y de los Estados Unidos y algunas reproducciones de grupos escultóricos notables suplirían la falta de los viajes y suministrarían excelentes motivos de inspiración y de estudio” (Yepes, 1927, p. 20).

20 “Hace mucha falta una colección de reproducciones, en tamaño de los originales, vaciados en yeso, de las principales obras clásicas de escultura, y semejantes reproducciones en cromos-oleografías de las pinturas más notables del mundo artístico, que con este fin se editan de modo perfecto en Europa y que representan un valor casi insignificante” (Cano, citado en *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1926*, 1926, p. 174).

21 “Una colección de cerca de trescientos vaciados de escultura y arquitectura, con las obras más importantes de todas las épocas” (*Roberto Pizano*, 2001, p. 164).

academia como institución había entrado en decadencia, y la enseñanza de las bellas artes cambiaba de estrategias —de hecho, para entonces, la vuelta a los modelos clásicos solo la dieron en Europa los regímenes totalitarios de Italia y Alemania—.

Colombia importó un modelo agonizante. La *Victoria de Samotracia* llegó al país veinte años después de que Filippo Marinetti declarara que “un automóvil de carreras, con su radiador adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia” (Marinetti, citado en Osorio, 1988, p. 42). Y no es que no llegaran noticias de las vanguardias. En 1922 Bogotá hospedó la *Exposición de Pintura Moderna Francesa*, donde se exhibieron obras de Albert Gleizes, André Lhote, Francis Picabia y Pablo Picasso, entre otros (Suárez, 2008). La reacción general, tal como lo señala Álvaro Medina (2013), fue completamente refractaria; Pizano, en particular, llamó de “extrema izquierda” los ismos más apartados del arte clásico.

La misma exposición itineró por Medellín unos meses después y curiosamente fue bien comentada en la revista *Sábado*. Adelfa Arango Jaramillo (1922), la redactora de la noticia, escribió que “la generación actual [de artistas franceses] hace esfuerzos inauditos para que la pintura no consista en la propia copia del artista, sino en un medio de disponer sobre el lienzo formas y colores” (p. 856). Claramente no eran formas y colores a la manera del cubismo lo que el Instituto de Bellas Artes de Medellín, el equivalente de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá, buscaba transmitir a sus discípulos, sino justamente el aprendizaje por la copia. Es con ese objetivo que los académicos de la ciudad adhirieron al proyecto de Pizano y encargaron su propio lote de yesos.

Del capítulo antioqueño de la Colección Pizano se sabe muy poco. Al parecer se gestionó antes que la misma colección de Bogotá por intermediación de los agregados de Colombia en Londres y París, los señores José Medina y Roberto Pinto Valderrama (Padilla, 2009, p. 39). Dice Fajardo de Rueda (2001) que “el aporte consistió en un número hasta ahora indeterminado de reproducciones escultóricas, estatuas y bustos, sobre cuya procedencia y destino daba razón una carta del 13 de diciembre de 1928 de Antonio J. Cano dirigida a Francisco Cardona, donde le recomendaba que hiciera su pronto envío de Bogotá a Medellín para dar inicio a los cursos de 1929” (p. 190). Ese mismo año, en un informe del Instituto de Bellas Artes, Cano se refirió así al tema de los modelos:

En vista de que los actualmente existentes están ya envejecidos o averiados, y hasta demasiado trasegados por los alumnos, hemos escrito al Maestro don Marco Tobón Mejía pidiéndole catálogos y referencia de modelos de yeso y papier-maché, con el ánimo de hacer un buen pedido de ellos. Además pronto recibiremos por conducto de don Roberto Pizano, Director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, a quien debemos la iniciativa en este asunto, unos cuantos modelos conseguidos en Londres por los antioqueños residentes allá con destino a nuestro instituto. (Cano citado en Arango y Gutiérrez, 2002, p. 66)

Tobón era el más indicado para ese fin. Vivía en Europa desde 1909 y tenía un taller en París donde gozaba de reconocimiento, hasta el punto de haber sido nominado a la medalla de oro de la Exposición de Bellas Artes de 1930 (Cárdenas, 1987, p. 168). No se pudo constatar si el pedido llegó a término; sin embargo, sí se sabe qué fin tuvieron los yesos del Instituto. El 25 de marzo de 1955, Eladio Vélez presentó su renuncia al cargo de representante de la Alcaldía de Medellín en la Junta Directiva del Instituto y denunció a la Sociedad de Mejoras Públicas por la destrucción de los modelos de yeso de escultura clásica (Sierra, 2002, p. 45). La Colección Pizano de Bogotá también atravesó peores días. La historia de una de una de las piezas estandarte, la *Venus de Milo*, es la historia de la decadencia de los yesos. Esto cuenta Dioscorides Pérez de su época como estudiante:

En una de esas largas jornadas [...] aposté con Jorge Herrera, mi compañero de taller [...] una carrera por las escaleras para calentar los entumecidos cuerpos; el que ganara le daría un beso a la Venus. Yo subí al pedestal y me abracé a sus inmensos pechos para besarla, pero cuando me estaba bajando, ella se me vino encima y apenas tuve tiempo de quitarme para que no me destripara. La estatua, copia en yeso de la original griega, se había roto desde la cintura, y su torso y hermosa cara eran un triste espectáculo de varillas y trozos de escayola desperdigados sobre el baldosín. (Lozano, Reina, López y Cáceres, 2007, p. 43)

Las copias de las copias

La *Venus* es un clásico de los catálogos de copias. De hecho, la “curaduría” de Pizano no ofrece demasiadas sorpresas. El conjunto ilustra un arco temporal de 44 siglos de escultura en Occidente, desde el Arte Egipcio hasta el Impresionismo.²² La selección revela una visión eurocéntrica del arte con raíces en el antiguo cercano oriente. El criterio de selección responde a un gusto clásico, con mitad de las piezas alusivas al mundo griego o a los estilos de que fue inspiración. Desde el punto de vista técnico se observa predominio del relieve, con ejemplos de las tres modalidades en alto, medio y bajo. El muestrario de la estatuaria también es extenso, con ejemplos de escultura de medio bulto y bulto redondo en todos los formatos. El material constitutivo de la mayoría de los originales es la piedra, seguida del metal y el barro. Sin embargo, las diferencias entre unos y otros desaparecen en el yeso de la reproducción. El yeso es un material frágil, de ahí que menos de la mitad de las réplicas se encuentre en buen estado de conservación. Al problema de la desintegración física se suma la anonimidad de una cuarta parte de las obras, de las que no se conoce autor, título o procedencia. El grueso de los originales identificados reposa en el Museo Británico y en el Louvre, donde algunos reciben el calificativo de *highlights* o *chefs-d’œuvre*, esto es, “obras esenciales para la historia y la historia del arte”.²³

Establecer la filiación de las obras de la Colección Pizano permite cubrir vacíos documentales, pero también revisar su esencia. En principio se trata de un conjunto de copias de originales, pero más exacto sería recordar que algunos originales en realidad son copias, copias de copias, etc. Dicha

22 Inventario sumario de la Colección Pizano: 28 fragmentos de relieves funerarios de las necrópolis de Deir el-Bahari y Sakkara; 3 representaciones de dioses egipcios (dos esculturas y un torso); una estatua sedente neosumeria; 9 fragmentos de relieves épicos del palacio norte del rey Asurbanipal; 2 fragmentos de frisos del palacio de Darío; 9 representaciones de dioses y personajes varios (4 esculturas, una cabeza, 3 bustos y un torso), y 3 estelas funerarias de origen griego; 2 fragmentos del friso del Tesoro de Sifnos; 3 laterales del Trono Ludovisi; 23 piezas del Partenón (19 fragmentos del friso y 4 esculturas del frontón); una cariátide del Erecteón; un fragmento de relieve del Atenea Niké; 5 fragmentos de relieves funerarios de Xanthos; 2 fragmentos de relieves del Monumento de las Nereidas; un busto de la llamada Dama de Elche; 2 retratos y 2 vasos romanos; 27 fragmentos de elementos arquitectónicos y 26 representaciones figurativas labradas o adosadas a elementos arquitectónicos de edificaciones románicas y góticas; 3 esculturas de la tumba de Felipe el Atrevido; 2 esculturas del Pozo de Moisés; una escultura del Santo Sepulcro del Hospital de Tonnerre; una escultura de la Capilla de los Scrovegni; un grupo escultórico representando a Cristo con San Juan; una escultura representando a Carlos V; un relieve de la Puerta del Paraíso; 3 obras de Donatello (2 esculturas y un busto); 2 de Andrea del Verrocchio (una escultura y un busto); 2 relieves de Luca y uno de Andrea della Robbia; un busto de Francesco de Laurana; un busto de Benedetto da Maiano; 5 esculturas de Miguel Ángel; una cabeza y un relieve de Giambologna; una escultura de Jules Dechin; 5 relieves de Jean Goujon; una cabeza de Pierre Puget; una cabeza de Carpeaux; una cabeza de Houdon; 3 originales de Rodin (2 esculturas y una cabeza); y 36 piezas que aún restan por identificar, la mitad de ellas estilísticamente próximas al arte griego.

23 Otras instituciones que detentan piezas reproducidas en la Colección son el Museo de la Acrópolis, el Museo Arqueológico de Delfos, el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, el Museo Nacional Romano, el Museo Nacional de Atenas y el Museo Arqueológico Nacional de España, en lo que tiene que ver con arte griego; el Museo de Dijon y el Bode-Museum de Berlín, sobre arte gótico; el Museo Il Bargello, el Museo dell’Opera del Duomo y la Casa Buonarrotti, sobre arte del Renacimiento; el Museo de Bellas Artes de Marsella y el Museo de Orsay sobre arte barroco; mientras que el arte asirio, románico y buena parte del gótico aún se encuentra *in situ*.

tautología es particularmente cierta a propósito del arte helénico que, como se sabe, existe en mucho gracias a copias romanas. En ese sentido, la Colección incluye: 1) *copia a la manera de* (como la cabeza femenina del tipo *Afrodita de Cnido*, que copia el estilo del original perdido de Praxíteles descrito por Plinio el Viejo, siguiendo la fórmula muchas veces repetida del rostro ovalado, cabello ondulado partido al medio y recogido en una moña baja); 2) *copia de copia* (como el *Retrato de Demóstenes*, una de las 50 copias de copia de un original perdido de Polyuctos descrito por Plutarco); *copia sin original conocido* (como el *Retrato de Homero*, ampliamente replicado aunque sin original identificado); *copia libremente inspirada* (como la famosa *Venus de Milo*, que por su semejanza con la *Afrodita de Capua* del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles se estima que procede de un original perdido de c. al siglo IV a. C.); *pastiche* (como el *Apolo de Piombino*, largamente identificado como un original griego del siglo V a. C. hasta descubrir que se trataba de una copia arcaizante del *Kouros* para un cliente romano); *tipo* (como el mismo *Kouros*, repetido hasta la saciedad desde su antecesor egipcio tradicionalmente estático y con una pierna adelantada); y *doble* (como el *Gran relieve Eleusino*, cuyo original del siglo V a. C. es propiedad del Museo Nacional de Atenas y una de las numerosas copias romanas está en el Museo Metropolitano de Nueva York).

Hasta aquí en lo que respecta al arte griego mediante la copia romana. Sin embargo, la Colección también incluye: copias de un presunto falso (en referencia al *Trono Ludovisi*, cuya localización en época griega ha sido refutada por el crítico Federico Zeri, para quien se trata de un engaño fabricado en el siglo XIX); copia de arte romano *stricto sensu* (*Octaviano*, cuyo original parece ser la escultura de la Prima Porta, una estatua inspirada a su vez en el *Polidoro* de Policleto); y copia de arte barroco (*Christus Salvator Mundi*, obra de Pierre Puget con base en un original de Bernini desaparecido por cerca de dos siglos, hasta 2001, cuando fue localizado en un monasterio italiano).

Nótese, sin embargo, que en este contexto la categoría *copia de copia* no debe ser entendida en sentido horizontal, pues se trata de reproducciones de dos naturalezas diferentes. Las copias de época imperial fueron labradas directamente sobre la piedra, mientras que las copias de la Colección son calcos obtenidos de manera mecánica. Calco no significa necesariamente facsímil, pues no todas las piezas de la Colección son iguales al original del que proceden. Descontando las pérdidas obvias en cuanto a policromía y textura, sorprende cómo algunas obras exhiben mutilaciones que el original no padece, por lo que sería más exacto llamarlas copias parciales en lugar de simplemente copias. Es el caso de la *Victoria de Samotracia*, que en la Colección fue reproducida sin alas, y de las esculturas de cuerpo

entero, de las que solo se reprodujeron las cabezas (como el *Dios Hermoso*, el *Rey Salomón*, el *Ángel sonriente* y la *Mujer doliente*), los bustos (como *Demeter*, *Enrico Scrovegno* y el *David*) o apenas una pieza (como *Carlos V*, que aparece sin su esposa).

Está visto que en lo que se refiere al bloque griego-romano, la Colección Pizano es apenas un eslabón de una larga cadena de reproducción, si bien no el último, pues ella misma dio lugar a nuevas copias. Algunos de los duplicados resultantes forman parte del inventario de la Colección; otros fueron comercializados y quizás copiados nuevamente, en lo que denominaríamos copias de cuarta generación y sucesivos.

A este largo repertorio de copias se suman tres casos *sui generis*. Se trata de las esculturas *post mortem* de Rodin, tituladas *La edad de bronce*, *San Juan Bautista predicando* y la *Señora Russell*, oscilantes entre original y copia. Dicha ambigüedad fue señalada por Rosalind Krauss (1996), quien se pronunció sobre los vaciados póstumos del artista, a propósito específicamente de la *Puerta del Infierno*. La discusión, que bien podría extenderse a las piezas rodinianas de la Colección Pizano, surge porque después de la muerte del artista en 1917 su obra continuó siendo vaciada gracias a una disposición testamentaria, y en virtud de esa providencia se considera original. Según la crítica norteamericana, la existencia de un documento legal no tiene efectos en el plano estético, desde donde se pregunta por el estatus de la obra realizada después de muerto su autor. A lo largo de su reflexión propone diferentes posturas, desde la impresión inicial del espectador desprevenido de encontrarse frente a un fraude, pasando por el rechazo a los vaciados que superan un número limitado de tiraje, hasta el reconocimiento del valor de originalidad en cualquier reproducción de Rodin, a la luz de la teoría de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

A este punto llega después de recordar que Rodin prácticamente no se involucraba con el resultado de las piezas después de modelarlas en arcilla, abandonando a otros la responsabilidad del traslado al yeso o bronce. Luego, ¿por qué las obras obtenidas después de su muerte según el mismo procedimiento no serían también originales? A falta de una única respuesta, lo cierto es que tanto *La edad de bronce* como la *Señora Russell* están gravadas con la marca de la copia. La primera fue rechazada en el Salón de París de 1877 porque se pensó que el artista la había vaciado directamente del natural, mientras que la segunda fue reutilizada como punto de partida de obras sucesivas como *Palas con el Partenón*, *Minerva con escudo*, *Minerva sin escudo* y *Ceres* (Elsen y Jamison, 2003, p. 463).

Consideraciones finales

La Colección Pizano es un documento fundamental para acercarse a la historia de la educación artística del país. No hay duda de su importancia como testimonio de una época en la que se buscó aproximar los mejores exponentes del arte universal a quienes no podían acceder a los originales alojados en monumentos y museos europeos. Bastaría el reconocimiento de esa gran empresa cultural para garantizarle el estatus patrimonial que hoy ostenta. Sin embargo, en aras de su salvaguarda, se le han asignado valores que contradicen su esencia. Original no es un atributo idóneo para calificar un conjunto de reproducciones mecánicas, igual a otros en el mundo y semejante a otros que hubo en el país. La constatación de su naturaleza reproductiva, antes que perjudicar su biografía, podría ser vista como una oportunidad para reflexionar sobre la noción de original a través de los siglos y las diferentes culturas: como ejemplo de una técnica facsimilar, como persistencia de una tipología con seis siglos de antigüedad, como el último estadio de un ciclo de copias sucesivas.

Referencias

- Arango Restrepo, S. y Gutiérrez Gómez, A. (2002). *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Arango, D. y Fernández, C. (2006). *Pedro Nel Gómez, acuarelista*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Arango, D. y Fernández, C. (2007). *Pedro Nel Gómez, escultor*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Arango Jaramillo, A. (11 de noviembre de 1922). La exposición de arte francés y las modernas escuelas de pintura. *Sábado: Revista Semanal*, 856-857.
- Arcos-Palma, R. y Padilla, C. (Eds.). (2009). *El legado de Pizano: testimonios de una colección errante*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Association for the Conservation and the Promotion of Plaster Cast Collections. (s. f.). Recuperado de: <http://www.plastercastcollection.org/en/index.php>
- Barreto, E. (20 de diciembre de 1884). Clase nocturna de acuarela en San Bartolomé. Grabado. *Papel Periódico Ilustrado*, (81), p. 152.

- Cárdenas, J. (1987). *Vida y obra de Marco Tobón Mejía*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Correspondencia del Director del Departamento de Provisiones a Roberto Pizano. (24 de enero de 1929). Bogotá: Archivo Central e Histórico, Colección Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Decreto 898 de 1927 (3 de junio), por el cual se dispone la manera como deben comprarse los elementos para la Escuela de Bellas Artes. *Diario Oficial*. Bogotá.
- Elsen, A. y Jamison, R. (2003). *Rodin's art*. Nueva York: Oxford University Press.
- Escobar, J. C. (2003). *Francisco Antonio Cano 1865-1935*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Fajardo de Rueda, M. (abril-mayo de 1986). La Colección Pizano. *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, 1(6), 65-66.
- Fajardo de Rueda, M. (2001). La colección Pizano: un esfuerzo renovador de la cultura. *Roberto Pizano* (pp. 187-195). Bogotá: Seguros Bolívar.
- Fajardo de Rueda, M. (2004). Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 180-1886. En E. Restrepo Zea, *La Universidad Nacional en el siglo XIX. Documentos para su historia. Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes* (pp. 19-45). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fajardo de Rueda, M. (2009). Francisco Antonio Cano: escultor y maestro de la Escuela Nacional de Bellas Artes. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 3(3), 102-113.
- Falconet, E. (1808). *Ouvres complètes de Etienne Falconet*. París: Dentu.
- Frederiksen, R. y Marchand, E. (2010). *Plaster casts: making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*. Berlín: Walter de Gruyter.
- Gauguin, P. (2010 [1848]). *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal.
- Girón, L. (1888). *El Museo Taller de Alberto Urdaneta. Estudio descriptivo*. Bogotá: Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos.
- Haskell, F. y Penny, N. (1990 [1981]). *El gusto del arte de la antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid: Alianza.

- Henckmann, W. y Lotter, K. (1998). *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica.
- Hugo, V. (2004 [1834]). *El último día de un condenado a muerte*. Claude Guex. Madrid: Akal.
- Jombert, C. A. (1755). *Methode pour apprendre le dessin*. París: s. e.
- Krauss, R. (1996). La originalidad de la vanguardia. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 165-206). Madrid: Alianza.
- Londoño Vélez, S. (1995). *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Londoño Vélez, S. (2014). *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Lozano, J., Reina, A., López, W. y Cáceres, J. (2007). *147 maestros. Exposición conmemorativa. 120 años Escuela de Artes Plásticas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Medina, Á. (2013). La exposición francesa de 1922. *Procesos del arte en Colombia. Tomo I (1810-1930)*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Mejía de López, Á. (1984). *La escultura en la Colección Pizano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1926*. (1926). Bogotá: Imprenta Nacional.
- Ministerio de Cultura. (2005). *Glosario para inventarios de bienes culturales muebles*. Recuperado de: <http://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/publicaciones/Documents/3.%20Glosario%20Bienes%20Muebles.pdf>
- Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia. (2007). *José Antonio Suárez: ejercicios con la Colección Pizano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Notas y grabados. (20 de diciembre de 1884). *Papel Periódico Ilustrado*, (81), pp. 141-142.
- Osorio, N. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Padilla, C. (2009). La Colección Pizano a través del tiempo. Despertares de 80 años en recurrente catalepsia. En R. Arcos-Palma y C. Padilla, *El legado de Pizano: testimonios de una colección errante* (pp. 26-81). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pinceles infatigables. (8 de enero de 1949). *Semana*, 18-23.
- Reglamento para la Escuela de Bellas Artes. (julio de 1886). *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*, 9(48), pp. 185-197.
- Rejón de Silva, D. (1786). *La pintura. Poema didáctico en tres cantos*. Segovia: Antonio Espinosa de los Monteros.
- Resolución 1259 de 2003 (25 de agosto), por la cual se declara como Bien de Interés Nacional la Colección Pizano, expuesta en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Roberto Pizano*. (2001). Bogotá: Seguros Bolívar.
- Samper, A. (1926?). *Alarma en el museo de reproducciones*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, Fondos Gráficos, Fondo Gráfico Moderno, farciniegas_428.
- Santos, G. (18 de abril de 1931). El museo de bellas artes. *Cromos* (739), s. p.
- Sierra, A. (2002). *Eladio Vélez, 1897-1967: paisaje, frutas, retrato*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Suárez, S. (2008). "Arte serio": el arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, (14), 64-91.
- Torres Medina, F. (19 de mayo de 1894). *Correspondencia*. Bogotá: Archivo Central e Histórico, Colección Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Urdaneta, A. (6 de agosto de 1886). Escuela de Bellas Artes de Colombia. *Papel Periódico Ilustrado*, 5(97), págs. 5-7.
- Vasari, G. (1996 [1550]). *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Vásquez, W. (2014). Antecedentes de la Escuela de Bellas Artes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(1), 35-67.
- Vergara, J. y Gaitán, J. (1866). *Almanaque para Bogotá, guía de forasteros para 1867*. Bogotá: Imprenta de Gaitán.
- Winckelmann, J. (2011 [1764]). *Historia del arte de la antigüedad*. Madrid: Akal.
- Winckelmann, J. (1999 [1764]). Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura. En A. G. Baumgarten, J. Winckelmann, M. Mendelssohn y J. Hamann, *Belleza y verdad: sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo* (pp. 79-123). Barcelona: Alba Editorial.
- Yepes, J. (1927). *Arte y cultura*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Zerda, L. (4 de abril de 1894). *Correspondencia*. Bogotá: Archivo Central e Histórico, Colección Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia.