

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA REPRESENTACIÓN DEL HÉROE NACIONAL: RETRATOS DE SIMÓN  
BOLÍVAR DE PEDRO JOSÉ FIGUEROA (1810-1840)

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
LAURA XIMENA VANEGAS MUÑOZ

TUTOR PRINCIPAL  
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS - UNAM

TUTORES  
DRA. ITZEL RODRÍGUEZ MORTELLARO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UNAM,  
COLEGIO DE HISTORIA  
DRA. VERÓNICA SALAZAR BAENA  
FACULTAD DE SOCIOLOGÍA  
UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

CIUDAD DE MEXICO, MARZO, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A MAMÁ Y PAPÁ,  
A MI QUERIDA HERMANA Y SOBRINA.**

## **AGRADECIMIENTOS**

El resultado de este proyecto académico se debe a la intervención de múltiples personas e instituciones que posibilitaron este proceso, desde el ingreso a la maestría hasta la culminación de esta.

Me gustaría mencionar a todas las personas que de diversas formas me ayudaron a consolidar una base académica que me permitió ingresar en este recorrido de maestría, a quienes agradezco infinitamente su ayuda recomendación e intervención. Al Decano Miguel Urrea Canales, la Mtra. Viviana Arce Escobar, Mtra. Olga Isabel Acosta Luna y el Lic. Juan Carlos Moreno.

A las personas encargadas de áreas de coordinación del Posgrado de Historia del arte, quienes tuvieron la mejor disposición y una gestión extraordinaria, especialmente a Héctor Ferrer, Gabriela Sotelo y el Dr. Erik Velásquez García.

Al personal de la biblioteca Justino Fernández quienes siempre fueron muy amables y diligentes con cualquier información que necesité.

También a aquellas personas que posibilitaron los respectivos trámites para la beca CONACyT Gabriel Ramos y Diana García. Por supuesto a la institución CONACyT por posibilitar mi estudio y permanencia en Ciudad de México para concluir la maestría por medio de la beca y al financiamiento propiciado por el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP).

A la Universidad Nacional Autónoma de México por darme esta oportunidad tan importante dentro de mi formación y vida, por brindarme la posibilidad de pertenecer a una comunidad educativa asombrosa y llenarme de todo este orgullo UNAM.

A la Dra. Alicia Azuela por dirigirme en este proceso, no solo como asesora de tesis, también tuvo un papel primordial en todo mi sumario académico como una guía. Estoy muy agradecida de toparme con una excelente persona y profesional.

A la Dra. Itzel Rodríguez quien me ayudó a culminar este ensayo con sus comentarios, asesorías, agradezco su interés en este proceso académico y todas sus contribuciones, Así mismo quisiera agradecerle al Dr. Jaime Cuadriello cuyas aportaciones fueron fundamentales para este proyecto. Su seminario “Análisis del discurso: temas y problemas de la imagen en el Mundo Hispánico, siglos XVI-XIX”, fue de gran utilidad. Al Dr. Eduardo Báez Masías, cuyas clases fueron esenciales en mi formación académica. Así como a la Dra. Rebeca Villalobos pues su clase “La cultura política del siglo XIX a través de la figura del héroe” me otorgó una aproximación teórica al tema.

Especialmente, quisiera agradecer a la Dra. Verónica Salazar Baena cuyos aportes tanto profesionales y académicos fueron de gran importancia. Ha sido una maestra que ha

acompañado mi proceso formativo desde la licenciatura y quien me ha inspirado una vocación hacia la academia, no caben las palabras de gratitud en este párrafo.

Al Museo Nacional de Colombia, concretamente a María Catalina Plazas García y Diana Marcela Castaño Zuluaga, quienes desde sus áreas ayudaron a consultar cuestiones relacionadas con diversas obras de la colección del museo, esencialmente sus aportes profesionales para acercarme al retrato oval de Simón Bolívar de Pedro José de Figueroa, en temas relacionados con la conservación y desde el Centro de Documentación.

Al Museo La Quinta de Bolívar, principalmente a Iván Andrés Sierra Salcedo quien me facilitó diversa información de mi interés para la elaboración del ensayo académico. Al Museo Militar, quienes apoyaron la investigación sobre el traje militar de Simón Bolívar, primariamente a Juan Ruíz.

Al Museo Nacional de Arte (MUNAL) en México, quienes me ayudaron en un proyecto de investigación alterno sobre el retrato de Simón Bolívar de Sóstenes Ortega, lo cual contribuyó a profundizar mi conocimiento sobre el tema y la iconografía de Bolívar, así como ahondar en mi formación disciplinar como historiadora del arte, mediante el voluntariado en el área de curaduría. Principalmente al Mtro. Abraham Villavicencio, el Lic. David Cáliz y especialmente el Mtro. Víctor Rodríguez.

A Gustavo Bravo, Martha Govea y familia, quienes me dieron un hogar, así como una gran estabilidad emocional. A Luis Bravo Govea cuya compañía de vida fue muy importante, así como sus diversos comentarios profesionales y personales durante mi formación académica de maestría y estancia en México.

Quisiera dar una especial mención a mi papá Gabriel Vanegas, quien siempre me ha ayudado a corregir textos, redactarlos y revisarlos. a mi mamá Cristina Muñoz, cuyo apoyo emocional fue fundamental para mí.

Finalmente agradezco a la comunidad de la Universidad Nacional Autónoma de México, a los docentes e investigadores del programa de maestría en historia del arte y mis compañeros por sus aportes a mi formación académica.

# CONTENIDO

<b><u>INTRODUCCIÓN.....</u></b>	<b><u>9</u></b>
<b>EL ESTUDIO DEL HÉROE MODERNO. BOLÍVAR COMO PARADIGMA DE REPRESENTACIÓN. .....</b>	<b>12</b>
<b>LA IMPORTANCIA DEL OBJETO DE ESTUDIO EN EL CONTEXTO PRESENTE.....</b>	<b>15</b>
<b>DE LA VERACIDAD A LA FUNCIÓN, DEBATES SOBRE EL OBJETO ARTÍSTICO. ....</b>	<b>17</b>
<b><u>CAPÍTULO 1. DEL HÉROE AL HÉROE NACIONAL: LA IDENTIDAD COLECTIVA FORMADA A PARTIR DEL ESTADO-NACIÓN. ....</u></b>	<b><u>24</u></b>
<b>SOBRE EL HÉROE NACIONAL DE SUR AMÉRICA, SIMÓN BOLÍVAR.....</b>	<b>35</b>
<b>ARTISTAS AL SERVICIO DE LAS ÉLITES: LA REPRESENTACIÓN DEL HÉROE EN EL ARTE SURAMERICANO.....</b>	<b>37</b>
<b>LA IDENTIDAD DE ÉLITE: HACIA UNA DEFINICIÓN CONCEPTUAL DE ÉLITE .....</b>	<b>46</b>
<b>LA INVENCIÓN DE LAS ÉLITES COLOMBIANAS.....</b>	<b>52</b>
<b><u>CAPÍTULO 2. LA EXPOSICIÓN DEL HÉROE: LA QUINTA DE BOLÍVAR Y EL MUSEO NACIONAL.....</u></b>	<b><u>62</u></b>
<b>BOLÍVAR COMO EJEMPLO DE VIDA.....</b>	<b>63</b>
<b>EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA.....</b>	<b>69</b>
<b>LA LLEGADA DEL HÉROE AL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA.....</b>	<b>70</b>
<b>EL HÉROE Y ÚNICAMENTE EL HÉROE, RETRATO DE BOLÍVAR.....</b>	<b>76</b>
<b>PEDRO JOSÉ FIGUEROA, ARTISTA DE ÉLITE. ....</b>	<b>78</b>
<b>EL TRAJE MILITAR COMO INDUMENTARIA DE DISTINCIÓN. ....</b>	<b>83</b>
<b>LA IMAGEN HOMOGÉNEA: RETRATOS DE SIMÓN BOLÍVAR DE PEDRO JOSÉ FIGUEROA..</b>	<b>96</b>
<b>ESTATUTO FINAL, DE PIEZA PERMANENTE A PIEZA DE BODEGA.....</b>	<b>106</b>
<b><u>CONCLUSIONES.....</u></b>	<b><u>111</u></b>
<b><u>BIBLIOGRAFÍA. ....</u></b>	<b><u>115</u></b>
<b><u>ANEXOS .....</u></b>	<b><u>123</u></b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES:

<b>Ilustración 1.</b> Foto panorámica de exposición “Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos”, estación pueblo. Fuente: <a href="http://www.museonacional.gov.co/sitio/bicentenario_site/Estacion_Pueblo.html">http://www.museonacional.gov.co/sitio/bicentenario_site/Estacion_Pueblo.html</a> , 2020	20
<b>Ilustración 2.</b> Busto de Simón Bolívar en el Museo Nacional de Colombia. Fuente: Peter Angritt, 2015.	21
<b>Ilustración 3.</b> Fotografía “la historia nuestro caballero”, estación pueblo. Exposición: Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos. Fuente: Nelson Fory, recuperado por Cristina Lleras.	23
<b>Ilustración 4.</b> François Désiré Roulin, Le dîner à Ste. Marthe (La cena en Santa Marta), 182, acuarela sobre papel, 20,3 x 26,7 cm. Colección privada.	38
<b>Ilustración 5.</b> Genealogía de los incas con los monarcas hispanos como sus legítimos sucesores imperiales. Anónimo. Ubicación: Beaterio de Nuestra Señora de Copacabana	39
<b>Ilustración 6.</b> sucesión de virreyes incas y españoles con Simón Bolívar. Anónimo. colección particular Ca. 1825.	40
<b>Ilustración 7.</b> Ramon Torres Méndez (Atribuido). La Quinta de Bolívar. 1956. Oleo. Colección particular.	58
<b>Ilustración 8.</b> Anverso y Reverso de la última edición. Años de impresión 1923 – 1977. Diseño anverso: Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander. Diseño reverso: Cóndor de los Andes. Fuente: Banco de la República. <a href="http://www.banrep.gov.co">www.banrep.gov.co</a>	61
<b>Ilustración 9.</b> Panfleto publicitario de la tenería fuente: del Archivo de la Quinta de Bolívar. folio 137	65
<b>Ilustración 10.</b> Simón Bolívar. atribuido a Pedro José Figueroa. (Ca. 1820). Pintura óleo sobre tela. 95 x 64 cm. Colecciones Colombianas, Museo Nacional de Colombia, número de registro 1805.	71
<b>Ilustración 11.</b> Retrato oval de Bolívar, junto con Ficha de catalogación.	75
<b>Ilustración 12.</b> Pedro José Figueroa. Título: La muerte de Sucre. 1835. Óleo sobre tela, 139,5 x 200 cm. Colección del Banco de la República, Bogotá Colombia.	79
<b>Ilustración 13.</b> Pedro José Figueroa, título: nuestra señora de la peña, 1813.óleo sobre lienzo (ex,voto). Ubicación: comunidad Agustina, Bogotá Colombia, fuente: Archivo Jaime Borja 3415A/3890B	80
<b>Ilustración 14.</b> Retrato de Pedro José Figueroa. realizada por su alumno Luis García Hevia. (Ca. 1836). Pintura óleo sobre tela. Catalogado por el Museo Nacional por primera vez en 1917. Colecciones Colombianas, Museo Nacional de Colombia, número de registro 551.	82
<b>Ilustración 15.</b> Autor: Figueroa, Pedro José (Ca.1770 - 1838) - Atribuido Título: Pablo Morillo Técnica: Pintura (Óleo / Tela) Dimensiones: 125,5 x 79 cm. Fuente: Colección Museo Nacional de Colombia. No. Registro: 524	83
<b>Ilustración 16.</b> Autor: Joaquín Gutiérrez (activo entre 1750-1810 ) – Atribuido. Título: Antonio José Amar y Borbón (?) Ca. 1808. Técnica: Óleo sobre tela. Medidas: 124 x 91,5 cm. Fuente: Colección Museo Nacional de Colombia. No. Registro: 3622	85
<b>Ilustración 17.</b> José María Espinosa.	87
<b>Ilustración 18.</b> Anónimo · Orden de los libertadores. ca. 1813 ·Oro laminado y grabado. Museo Nacional de Colombia Reg. 182	91
<b>Ilustración 19.</b> Anónimo · Cruz de Boyacá · ca. 1819 · Fundición y soldadura Museo Nacional de Colombia Reg. 192	93
<b>Ilustración 20.</b> La Batalla de Boyacá ha sido representada por jóvenes muchas veces en el puente sobre el río Teatinos. Fuente: Felipe Caicedo, El Tiempo. 2019.	94

<b>Ilustración 21.</b> Grabado Simón Bolívar.	96
<b>Ilustración 22.</b> Simón Bolívar. atribuido a Pedro José Figueroa. (Ca. 1820). Pintura óleo sobre tela. 98,5 x 66 cm. Colecciones Colombianas, Museo Nacional de Colombia, número de registro 1806.	98
<b>Ilustración 23.</b> Fernando VII ante un campamento. Francisco de Goya. Óleo sobre tela. Después de 1815. Altura: 207 cm; Ancho: 140 cm. Museo del Prado.	99
<b>Ilustración 24.</b> Retrato de José Bonaparte (miniatura). Anónimo. Siglo XIX. aguada sobre marfil. Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fuente: Pablo León	101
<b>Ilustración 25.</b> José María Espinosa. Ca. 1830. Miniatura (acuarela-marfil). 8 x 6.1 cm. Museo Nacional de Colombia, reg. 570. Fuente: Samuel Monsalve Parra	101
<b>Ilustración 26.</b> Simón Bolívar. 1828 tenía Bolívar 45 años. Pintura de autor Anónimo. París 1828. Miniatura en Óleo sobre Marfil.	101
<b>Ilustración 27.</b> Simón Bolívar, Libertador de Colombia. realizado por Pedro José Figueroa. (Ca. 1821). Pintura óleo sobre tela. 97 x 75,5 cm. Colecciones Colombianas, Museo Nacional de Colombia, número de registro 0398.	102
<b>Ilustración 28.</b> Portada de la edición No 4 del Papel Periódico Ilustrado del 28 de octubre de 1881. Grabado de Simón Bolívar.	105

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Prototipos del héroe identificables en Simón Bolívar.	34
--	----

## ÍNDICE DE CUADROS

<b>Cuadro 1.</b> Características generales que resaltan diferencias entre héroe antiguo y moderno, según Campbell (1959).	27
<b>Cuadro 2.</b> Catalogo del Museo Bolivariano de 1924. "Inventario 2".	66
<b>Cuadro 3.</b> Clasificación del uniforme militar según representación o funcionalidad	88





# INTRODUCCIÓN

En 1821, tras ser nombrado como el primer presidente de la República de Colombia en el Congreso de Angostura de 1819, haber triunfado en la Batalla de Boyacá y obtener la victoria en la Sabana de Carabobo que sellaba la independencia de Venezuela, Simón José Antonio de la Santísima Trinidad de Bolívar Ponte y Palacios – Simón Bolívar – es retratado por el reconocido artista neogranadino, Pedro José de Figueroa. El pintor contuvo la imagen del héroe entre lienzos y pigmentos, generando retratos conmemorativos que se van a convertir en un tesoro de identidad nacional, resguardándose en recintos museísticos.<sup>1</sup>

El objetivo del presente ensayo académico es analizar estos retratos, vinculándolos en primer lugar con el carácter nacional de héroe colombiano, y en segundo lugar ligándolos con la identidad nacional de élites. En otras palabras, analizar el retrato de Bolívar como imagen autorreferencial y auto-legitimadora del proyecto de Estado Nación<sup>2</sup> promovido por las élites colombianas.

Para lo anterior este ensayo se va a dividir en tres partes, la primera va encargarse de identificar la construcción del héroe nacional, a partir de una revisión teórico e historiográfica, centrada en el mito del Bolívar. La intención de este apartado es identificar y agrupar las características de Bolívar para definir el tipo de héroe al que nos estamos enfrentando. La segunda parte tiene una intención similar, pero ahora con la categoría de

---

<sup>1</sup> Es en los espacios como los museos, en donde las obras de arte y objetos, son vistos como sagrados, esto también tiene un impacto en los espectadores y su cuerpo, en donde el silencio la distancia son actitudes de respeto hacia los objetos depositados en el museo, a estas prácticas Bourdieu y Darbel las nombran “la religión del arte”. Pierre Bourdieu y Alain Darbel. *El amor al arte: los museos europeos y su público*. (España: Paidós, 2003).

<sup>2</sup> El concepto de Estado Nación, se toma desde lo propuesto por Eric Hobsbawm quien describe: “La nación no es una entidad social primaria ni invariable. Pertenece exclusivamente a un periodo concreto y reciente desde el punto de vista histórico. Es una entidad social solo en la medida en que se refiere a cierta clase de estado territorial moderno, <...> y de nada sirve hablar de nación y nacionalidad excepto en la medida en que ambas se refieren a él. Eric Hobsbawm. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. (Barcelona: Crítica 1991), 17 - 18. Así como de Benedict Anderson quien la define como: “una comunidad política imaginada inherente limitada y soberana”. Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. (México: Fondo de cultura económica, 2011). 23. En estos términos el Estado Nación colombiano se define como un proyecto inacabado, que comienza a consolidarse con las independencias latinoamericanas del siglo XIX y es liderado por comunidades políticas imaginadas, a estas comunidades las lideran grupos sociales cerrados, denominados élites, que tienen el poder de la decisión y ocupan la cúspide de diversos campos políticos, culturales, sociales y económicos.

élites, y su definición en términos nacionales – colombianos, con la intención de ubicar discursos hegemónicos promovidos a partir de las imágenes, así como las ideologías de élite dominantes ubicadas en la representación pictórica de Bolívar. Lo anterior es desarrollado por medio de categorías teóricas, que son reunidas con el contexto histórico temporal colombiano. Esta estrategia metodológica, que reúne construcción de categorías teóricas con los fenómenos de estudio, es propia de la tradición sociológica, sin embargo, para su construcción es importante mezclar no solo teoría social sino también contextos históricos, por lo tanto, es un trabajo interdisciplinar entre ciencias sociales y humanidades, además nos permite identificar la obra a partir de su relación de dependencia con la sociedad en la que surge como lo ha descrito Arnold Hauser.<sup>3</sup>

El tercer apartado se va a centrar en el análisis del retrato de Simón Bolívar (ilustración 11) de Pedro José Figueroa, desde el cual se van a identificar aspectos del objeto artístico desde la Historia del arte. Para lo anterior, se va a proceder a realizar y resolver algunas “preguntas intencionales” siguiendo el modelo metodológico de Gombrich (la forma: ¿El Cómo?; lo genérico: ¿De qué modo?, lo biográfico: ¿El quién, quienes?, lo temático ¿El qué? y lo histórico cultural: ¿El dónde? ¿El cuándo? y ¿El para qué?)<sup>4</sup> Dándole sobre todo mayor relevancia al último cuestionamiento. Aunque el análisis parte desde un modelo tradicional de la obra, las preguntas funcionan como una guía metodológica sobre cómo aproximarse al objeto de estudio, por lo que este ensayo no plantea generar un estudio del retrato netamente desde el enfoque metodológico propuesto por Gombrich, pero sí parte desde esta base para entender la obra.

Cabe resaltar que cuestiones como obra artística son revaloradas como objetos e imágenes, para así quitarle esta aura sagrada. En este orden de ideas, en el análisis de la imagen se integran reflexiones que, sin duda, recogen teorías más contemporáneas como las promovidas por Hans Belting.<sup>5</sup> Desde donde el objeto de estudio, es decir, el retrato, se ve precisamente como una imagen, física y tangible, producto de la percepción, y sobre

---

<sup>3</sup> Arnold Hauser. *Sociología del arte: Arte y clases sociales*. (Barcelona: Ed. Guadarrama, 1977).

<sup>4</sup> Véase Ernst Hans Gombrich. “Objetivos y límites de la iconología”. En *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. (Madrid: Debate, 2000), 15-16. En donde el autor describe “el principal objetivo de este sobrio libro es precisamente el de rehabilitar y justificar la vieja idea de sentido común de que una obra significa lo que su autor pretendió que significase, y que es esa intención la que el intérprete debe hacer lo posible por averiguar”. A partir de la búsqueda de significados, significación e implicaciones, para acercarse a la obra con el debido decorum.

<sup>5</sup> Hans Belting. *Antropología de la imagen*. (Buenos aires: Katz editores, 2010), 13-70.

todo imagen que se manifiesta como resultado de una simbolización tanto personal como colectiva.

En estos términos el retrato de Bolívar es abordado como una imagen sobre todo cultural y antropológica, en donde tanto el espacio como el tiempo confluyen en la interrelación imagen, medio y cuerpo. El retrato para Belting es visto como una máscara, en este caso que ha tenido un impacto en la memoria y el recuerdo. La imagen desde esta perspectiva, adquiere cuerpos visibles, es decir adquiere una materialidad y un formato determinado, respondiendo a la necesidad de generar objetos rituales, en el espacio público, promovidos por una comunidad determinada (política e imaginada en el caso del Estado-Nación),<sup>6</sup> que es lo que sucede con el retrato de Bolívar en orden de generar identidad nacional. “Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino – algo completamente distinto – como “lugar de imágenes” que toman posesión de su cuerpo”. En otras palabras, el ser humano está a merced de las imágenes y no las domina”.<sup>7</sup>

El estudio de la imagen del Retrato de Bolívar se realiza desde el conocimiento contemporáneo, con la intención de abordar la imagen del pasado. En este orden de ideas, se recoge la postura de Didi-Huberman desde la cual “...es necesario comprender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros...”<sup>8</sup>. Pues bien, este ensayo reconoce en el objeto de estudio – el retrato -, la influencia ideológica a la cual está ligado, que corresponde al proyecto del Estado Nación Colombiano, un proyecto que sigue consolidándose y se ha transformado con el tiempo. En esta medida varios factores históricos confluyen en un mismo objeto, no solo políticos, también culturales, sociales, económicos y académicos. El reconocimiento de un trayecto histórico en el objeto artístico nos permite identificar que, desde los nuevos estudios de la imagen, el retrato se puede abordar como un fenómeno que deja de ser sacro e incuestionable. En otras palabras, lo que se está cuestionando son los elementos del pasado desde los paradigmas del presente.

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, 33.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, 14.

<sup>8</sup> Georges Didi Huberman. “Introducción, la historia del arte como disciplina anacrónica”. en *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 66.

En general este ensayo parte de perspectivas interdisciplinarias desde las humanidades y ciencias sociales para el estudio del objeto artístico. Recogiendo diferentes perspectivas metodológicas propias de la historia del arte en el análisis del retrato de Bolívar, que se entretajan para lograr el objetivo central del ensayo desde el cual se puede analizar el retrato de Simón Bolívar del pintor neogranadino Pedro José Figueroa, vinculándolo con su carácter de héroe nacional colombiano e identidad nacional de élites. En este orden de ideas, el último apartado se enfoca en generar conclusiones y reflexiones frente a la representación de Bolívar, con el fin de visibilizar algunas cuestiones sobre la construcción de la memoria a través de la imagen del héroe y sus implicaciones en el contexto social colombiano.

## **EL ESTUDIO DEL HÉROE MODERNO. BOLÍVAR COMO PARADIGMA DE REPRESENTACIÓN.**

La presencia del héroe de la patria, del héroe de la independencia, caudillo, dentro de los países latinoamericanos es explícita e innegable, desde los héroes que surgen con el proyecto de construcción de un Estado-Nación, hasta los más contemporáneos, que siguen siendo parte del Estado moderno, se pueden rastrear e identificar aspectos simbólicos e ideológicos.

...el héroe transgrede las normas sociales y morales y, al mismo tiempo, es a menudo el fundador de estas normas o el que marca, por sus transgresiones mismas, los códigos que los hombres deberán seguir. Estas transgresiones, que funcionan como generadoras de las narraciones, caracterizan de nuevo al héroe como un ser mediador, testigo y figura liminal entre lo que precedió la transgresión y la realidad actual.<sup>9</sup>

Estos personajes han dejado huella en la memoria de las poblaciones, así como también en los espacios urbanos, por medio de representaciones que contienen símbolos de poder y han tenido significaciones y otorgado experiencias estéticas.<sup>10</sup> Así se piense en ellos como personajes históricos, hoy en día siguen teniendo una gran vigencia, no solo en

---

<sup>9</sup> Federico Navarrete Linares y Olivier Guilhem. "Presentación". En *El héroe entre el mito y la historia*. (México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2000), 5-19. <http://books.openedition.org/cemca/1316>. (Consultado el 05 de julio de 2018)

<sup>10</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales. *La independencia y los héroes americanos en el monumento público*. Vol.2 (España: Studi latinoamericani, 2006), 1000-1017.

la vida cotidiana, ocupando espacios públicos y privados, siendo parte de cultos en festividades nacionales, estando presentes como imágenes en las monedas de cambio, en las estatuas y monumentos dispersos en las ciudades etcétera, sino también como fenómenos que tienen implicaciones políticas, sociales, culturales, económicas y repercuten en la memoria colectiva, así como en los proyectos de construcción del patrimonio nacional, de identidades y de elementos representativos de carácter universal.

Uno de los héroes de independencia más reconocido en el continente americano es Simón Bolívar, un personaje dicotómico, de carácter controversial en vida y muerte que, a pesar de ser icónico para varios Estados Modernos, (en especial aquellos que fueron parte del proyecto de la Gran Colombia), se asocia a perspectivas muy diversas: que se mueven en formatos pendulares, hacia el amor, el respeto, la admiración, o la crítica y rechazo a sus posturas políticas e ideológicas. “Simón Bolívar es hijo de su tiempo, y es, sobre todo, una imagen que se ha fundado a partir de amores y odios, de necesidades políticas y de glorias que redundan en el engrandecimiento fundacional de los países a que dio lugar su lucha emancipadora”.<sup>11</sup>

Uno de los mayores enigmas han sido las formas de representar al héroe, que al materializarse, bien sea en objetos conmemorativos de uso personal, objetos que proyectan su imagen como obras pictóricas y esculturas, incluso proyecciones cinematográficas y literarias, han develado posturas ideológicas capaces de integrarse a narrativas históricas.

La identidad “puesta en imágenes” es finalmente una de las respuestas ideológicas que elabora toda comunidad luego de haber consumado su integración cultural o justamente cuando la siente vulnerada y que, a partir de entonces, genera una conciencia histórica para marcar sus pautas de diferenciación frente al “otro” incluso sirviéndose del mito.<sup>12</sup>

En estos términos, es posible afirmar que su apropiación se ha realizado de formas diferentes, “puesto que cada uno de nosotros... (es decir, cada país y cada comunidad política) ... tiene su propia imagen del personaje según sea su conocimiento de él”.<sup>13</sup> En

---

<sup>11</sup> Patricia Cardona Z. “Simón Bolívar visto por sus contradictores”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 18, nº 35. (2016): 401-421.

<sup>12</sup> Jaime Cuadriello. “Prefacio y agradecimientos”. En *Las glorias de la república de Tlaxcala: o la conciencia como imagen sublime*. (México: Instituto de Investigaciones estéticas - UNAM, 2004), 36.

<sup>13</sup> en estos términos se puede decir que la cuestión de la representación del héroe, Simón Bolívar, resulta ser un problema muy amplio, pues es un personaje que no solo hace parte de la memoria nacional de un país, sino de múltiples países y en este sentido, las miradas y relatos sobre él son

otras palabras, la materialización del héroe en objetos físicos y materiales que generen un carácter de representación, ha cambiado según el contexto (espacio-tiempo) que haya ocupado, generando diversos símbolos para fortalecer y legitimar las posiciones de hegemonía.<sup>14</sup>

En este orden de ideas, surgen cuestionamientos relacionados a ¿Cómo es representado en Latinoamérica a nivel contextual? ¿Cómo la representación del héroe ha repercutido en la memoria colectiva y la formación de identidades? ¿Con qué propósitos se ha configurado la representación del héroe, según las ideologías dominantes de cada Estado-nación, es decir con qué fines y cuál ha sido su función?

En virtud de lo anterior, uno de los principales exponentes, o de los mayores interesados por resguardar estas imágenes y proyectarlas, es el Estado-Nación y sus comunidades políticas hegemónicas colombianas, pues en la creación de relatos, mitos, creencia, héroes, es posible forjar una identidad nacional.<sup>15</sup> Por lo tanto, el sitio en donde el Estado-Nación Colombiano guarda su memoria oficial es en el Museo Nacional de Colombia, en cuyo acervo se pueden encontrar múltiples objetos relacionados con la vida de Simón Bolívar.

Los museos nacionales son lugares de memoria y presentan una puesta en escena de carácter simbólico. Son instituciones usada por el Estado, como medio de legitimación de su historia nacional<sup>16</sup>. Por lo tanto, como lo indica Canclini<sup>17</sup> son espacios que contienen ideologías hegemónicas y cuyas narrativas lejos de forjar una identidad social o cultural popular, imponen una mirada desde arriba, hegemónica y unilateral.

Estos objetos históricos y artísticos llevan a diversos cuestionamientos sobre la imagen ¿Cómo se ha representado el héroe nacional desde los artistas neogranadinos?

---

muy diversos. Consultado en: Alfredo Boulton. *El rostro de Bolívar*. (Milán Italia: Ediciones Macanoo y Alfredo Boulton, 1982), p.11.

<sup>14</sup> “La hegemonía es entendida – a diferencia de la dominación, que se ejerce sobre los adversarios y mediante la violencia, como un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencia de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre “funcionales” para la reproducción del sistema”. Néstor García Canclini. “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular”. *Nueva Sociedad* Vol.71, (1984): 69-78. [\\_https://nuso.org/media/articles/downloads/1156\\_1.pdf](https://nuso.org/media/articles/downloads/1156_1.pdf) (Consultado el 27 de marzo de 2019)

<sup>15</sup> Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. (México: Fondo de cultura económica, 2011).

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Néstor García Canclini. *Sociología del arte y estética. Arte popular y sociedad en América Latina*. (México D. F: Editorial Grijalbo S.A, 1977), 31 – 55.

¿Cuáles son las características que se le han dado desde Colombia? ¿Por qué se ha representado de esas formas? ¿Qué posiciones ocupa en el Museo Nacional? ¿Cuál es la posición que ocupa en el espacio? ¿Qué pintores tuvieron el papel de realizar estas obras? ¿Cuál pudo ser el propósito de estas obras? ¿Cuál pudo ser su impacto en el momento? ¿Cómo son vistas en la actualidad?

A este universo de cuestiones generales, el siguiente ensayo académico propone identificar la forma de representación del héroe nacional colombiano, a partir de uno de los retratos de Pedro José Figuerola realizado en vida del libertador, el cual en la actualidad se ubica en el acervo del Museo Nacional de Colombia. Con el fin de entender ¿Cómo se configuró su imagen, y cuál fue su relación con el carácter de élite e identidad nacional? Para abordar esta cuestión es esencial tener en cuenta algunos aspectos: el Museo Nacional como espacio de connotaciones simbólicas, el objeto físico de estudio (en este caso el retrato de Bolívar) y los actores o personajes involucrados para posibilitar su producción, así como la variable temporal.

## **LA IMPORTANCIA DEL OBJETO DE ESTUDIO EN EL CONTEXTO PRESENTE.**

En mi formación como socióloga e historiadora del arte han salido a relucir una cantidad de dilemas académicos sobre diversas perspectivas o modos de afrontar los fenómenos sociales y producciones culturales. En este sentido, surge la urgencia de cuestionar el problema de investigación sobre el héroe, el cual se ha enfocado en este ensayo en discutir la identidad nacional y sus representaciones físicas en objetos artísticos, específicamente uno de los retratos de Simón Bolívar.

¿Por qué estudiar al héroe nacional en un país en el que el centro de atención está dirigido a la violencia, temas de relaciones fronterizas, de las políticas estatales, entre otras cuestiones? ¿Por qué estudiar al héroe en un contexto como el colombiano, en donde parece y en efecto puede llegar a ser un tema secundario en la contemporaneidad?

Desde la independencia y con la formación del Estado Nación se han construido formas de ser colombianos que sobre todo se han ubicado en luchas bipartidistas, dicotomías, bandos y paradojas. Es un país con problemas específicos, surgidos entre otras cuestiones, desde sus comunidades políticas que se han disputado el poder de decisión desde una y otra perspectiva, pero no han logrado generar consensos, sino todo lo



contrario, han posibilitado la segmentación de la opinión pública, con el fin de legitimar sus ideales, marcar fronteras y delimitar posiciones.<sup>18</sup> Cuestión paradójica, pues en la consolidación del Estado Nación colombiano, una de las primeras comunidades que otorgaron identidad nacional del pueblo con su territorio fueron los principales partidos políticos como los federalistas y los centralistas, es decir hay un ethos del - yo colombiano pero centralista - o - yo colombiano pero federalista -.<sup>19</sup>

Las decisiones que han tomado las élites colombianas, tanto administrativas como políticas y económicas, han permeado en el tejido social y el ámbito cultural. Son decisiones que han trascendido la historia y han ayudado a consolidar lo que hoy es Colombia. En estos términos, me parece fundamental entender a las élites colombianas y develar las imágenes que han producido para sus representaciones ideológicas desde los inicios de la formación del Estado Nación.

Bien es sabido que el Héroe o la figura del héroe ha sido una de las usadas por los Estados para crear una historia e identidad nacional, ponerles un rostro a las luchas de independencia, un apellido y un nombre a quien agradecer la libertad y la emancipación. Por lo tanto, la figura de Bolívar la pretendo estudiar como un héroe autorreferencial de la élite colombiana.

Si Colombia busca la paz y crear una nueva historia que respete a los ciudadanos y realmente nos incluya a todos y todas como lo promulga la Constitución de 1991, es necesario empezar por entender a las élites y sus sistemas políticos de dominación. En donde la imagen cumple un papel fundamental, pues puede develar formas de representación de una identidad. Razón por la cual, el estudio de la representación del héroe cobra una vigencia relevante, pues tiene una cantidad de símbolos que puede ayudarnos a entender la identidad de las élites colombianas.

Es posible afirmar que, en un inicio, las élites latinoamericanas realmente se preocupaban por formar y consolidar países fuertes. Después de la Doctrina Monroe,

---

<sup>18</sup> A estas luchas se les han otorgado nombres (partido verde, polo democrático, cambio radical etc.), pero la pugna básica ha sido por ideologías culturales y políticas, como lo fue en su momento las implicaciones de la religión y su importancia o más bien incidencia dentro de la formación del Estado. Y como lo ha sido en la contemporaneidad, el debate sobre la forma de acabar las guerrillas y si se debe responder con violencia o con negociaciones, la lucha contra el narcotráfico por medio de fumigaciones químicas u otras soluciones que intervienen más el tejido social, debates sobre el territorio y la explotación.

<sup>19</sup> Coord. Eduardo Posada Cabó y Beatriz Castro Carvajal. *Colombia, la construcción nacional*. Tomo 2. 1830/1880. (España: Editorial. Taurus. 2012).

perseguir estas intenciones fue algo imposible para las élites de los países latinoamericanos.<sup>20</sup> Posicionándose así la hegemonía de elites dirigentes pro estadounidenses.

Esta investigación tiene la intención de mostrar una cara de las elites colombianas, plasmada en el retrato de Bolívar, para tratar de entender fragmentos de su identidad nacional, de sus intereses para llevar a cabo el proyecto de Estado-nación, a través de la imagen. Por esto resulta primordial el estudio del Héroe nacional, el Bolívar colombiano, un Prometeo autorreferencial de las clases dirigentes del país. Para participar en el ejercicio de la memoria, sobre la influencia de las élites en la construcción de una identidad nacional hegemónica colombiana, desde la historiografía, la sociología y la historia del arte.

## **DE LA VERACIDAD A LA FUNCIÓN, DEBATES SOBRE EL OBJETO ARTÍSTICO.**

En el siglo XIX y XX la producción artística de retratos de Bolívar y su estudio iconográfico, se centró en encontrar el auténtico rostro del libertador. Privilegiando, por ejemplo, producciones realizadas en vida y no posteriores a su muerte. Esto produjo que se dejara de lado gran cantidad de objetos artísticos y que se generaran representaciones que tenían poca capacidad crítica frente a la imagen, pues se le asociaba sobre todo a su carácter prosopográfico.

Una de las cuestiones que resaltaron en la crítica al arte del naciente Estado colombiano fue por ejemplo el estilo y modelo que siguieron los pintores, pues sus representaciones lejos de alinearse a los estilos neoclásicos siguiendo los cánones estéticos occidentales se centraron en lo que José Gil Castro denominó el estilo “tardío Colonial”<sup>21</sup>, o desde las perspectiva europeas de forma peyorativa denominaron “primitivismo”,<sup>22</sup> término que críticos e historiadores del arte posteriormente recogerían para aplicarlo al arte independentista. Debido a que las ejecuciones no tenían perspectiva, eran

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> José Gil Castro como se citó en Carolina Venegas, "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica." *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*. Vol. 22 (2012): 115. revistas.unal.edu.co (consultado el 2 de agosto de 2018)

<sup>22</sup> Eugenio Barney Cabrera. "Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX." *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*. Vol. 3 (1965): 71-118.

rígidas, acartonadas y de gran austeridad, también se acuñó a este arte un carácter “naive – ingenuo”. En este sentido podemos ubicar un problema de delimitación conceptual.

Esto puede ser resultado de múltiples factores como la tardía creación de una academia de Bellas Artes que impulsara la producción artística, la ausencia de “maestros europeos”, la poca atención de las elites al campo de las artes, la inestabilidad política y la violencia que se vivía en el territorio, entre otras cuestiones.<sup>23</sup> Dentro de esta perspectiva se destaca el trabajo de Alfredo Boulton, quien busca a través de su investigación encontrar el mejor retrato de Bolívar es decir, el que más se pareciera al libertador y diera un testimonio real.

...yo en cambio, estoy empeñado en investigar, estudiar y divulgar su verdadero parecido por medio de los pocos retratos suyos hechos al natural, para de esta manera llegar a conocer al personaje tal como en verdad era (...) quería buscar el exacto y auténtico rostro del hombre que tanto admiramos (...) En este género de estudio (...) Se trata de buscar la verdadera verdad de la verdad.<sup>24</sup>

Este estudio se cuestiona por la “pobre representación”<sup>25</sup> que tuvo el libertador en países suramericanos, lo cual le parece sorprendente a Boulton, pues infiere que al ser un personaje más relevante en los países en los que llevó a cabo su campaña de independencia, deberían ser los que mejor representaran a Bolívar, deduciendo así, desde esta perspectiva del estilo y la estética, que en sur américa fue done quizá más infortunadas fueron las representaciones del héroe. A esta cuestión varios historiadores de arte han respondido, argumentando que el arte debe verse bajo las condiciones temporales e históricas de los artistas, de las épocas.

...hoy se puede asegurar que si la tarea artística del siglo XIX posee calidades es porque responde a la espontaneidad, al ingenuísimo, a la inmediatez objetiva. Ese arte conserva el valor de lo auténtico en la medida y en el sentido en que es testimonio directo de un modo de ser germinante, en vías de transformación, del hombre y de la sociedad americanos. Hay austeridad y no pobreza en las formas, sencillez y no petulancia manierista, elementalidad y no elaboración artificial; inhabilidad e incompetencia ciertamente, pero mediante ellas obtiene o defiende la frescura y la juvenil fuerza de todo fenómeno en formación.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Beatriz González. *El arte colombiano en el siglo XIX*. (Bogotá – Colombia: Colección Bancafé, Fondo de Cultura Cafetero, 2004) 80-85.

<sup>24</sup> Alfredo Boulton. *El rostro de Bolívar*. (Milán Italia: Ediciones Macanao y Alfredo Boulton, 1982). 11 -17.

<sup>25</sup> En cuanto a técnica y estética, carácter que privilegiaba Boulton en 1982.

<sup>26</sup> Barney Cabrera, Eugenio. "Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Vol.0.3, (1965): 73,

Incluso se dieron discusiones sobre cuál era la mejor representación del héroe, la más grande, la más ostentosa, etc., en el territorio latinoamericano.<sup>27</sup> Hoy en día se reconoce que estos debates son infértiles en el sentido en que generan como lo describe Ernst Gombrich - falsos problemas artísticos –.<sup>28</sup> Pues no es la forma estética lo que debe prevalecer en el estudio del arte independentista colombiano, sino la función de la obra, las cuestiones de ¿Para qué fueron creadas? Los artistas generaron las producciones artísticas con las herramientas a las que tuvieron acceso en la época.

Al respecto, Nanda Leonardini<sup>29</sup> describe que se han generado estudios extensos sobre la vida y obra del libertador y la iconografía bolivariana y esto ha acentuado la producción de estudios que no son críticos ni historiográficos. Otra problemática que ubica la autora es la aproximación al estudio desde la perspectiva de encontrar la “verdadera representación del héroe”. Esta cuestión carece de sentido, ya que se debe entender que cada retratista pintó a Bolívar según su estilo y manera, dando distintos rostros al héroe. Finalmente, la cuestión geográfica es un gran desafío pues, al ser un héroe que recorrió tantos territorios, y fue representado de tantas formas, resulta un caso muy versátil de estudio.

Las investigaciones contemporáneas a los retratos de Bolívar se han dejado de enfocar en estas discusiones, llamadas “superficiales”, centrándose en discusiones críticas e historiográficas sobre las producciones artísticas. La intención es generar un entramado de factores que permiten entender las producciones en sus contextos temporales y espaciales. Desde esta perspectiva se observa el estudio de Laura Malosetti,<sup>30</sup> quien analiza la obra del pintor José Gil de Castro, artista que retrató a líderes de las independencias americanas.

Malosetti realiza una indagación sobre las funciones de los retratos de héroes en la historia nacional antes de la invención de la fotografía. En este sentido, su intención es

---

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/29677> (Consultado el 15 de octubre de 2019).

<sup>27</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)”. En: Chust, Manuel; Mínguez, Víctor (eds.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. (España: Universidad de Valencia, 2003), 281.

<sup>28</sup> Ernst Gombrich. “objetivos y límites de la iconología”. En *Imágenes simbólicas*. (Madrid: Editorial Debate, 2000), 1 – 26.

<sup>29</sup> Nanda Leonardini. *Simón Bolívar en el arte latinoamericano del siglo XIX*. (Venezuela: Grupo de estudio Guanahaní. Gobierno bolivariano de Venezuela, 2011).

<sup>30</sup> Laura Malosetti Costa. “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia.” *Revista Crítica Cultural* (2009): 111-124.

observar los cambios en las memorias colectivas y los cambios en la eficacia simbólica de las representaciones pictóricas. Para lo anterior, identifica en los retratos de Simón Bolívar de Gil de Castro, la mutabilidad de la obra o en otras palabras, si eran elaborados para ámbitos privados y si eran representaciones públicas, pues según el ámbito la función del retrato cambiaba. El estudio muestra la importancia de incluir en el análisis de una obra, su función y el lugar que ocupaba.



**Ilustración 1.** Foto panorámica de exposición “Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos”, estación pueblo.

Fuente: [http://www.museonacional.gov.co/sitio/bicentenario\\_site/Estacion\\_Pueblo.html](http://www.museonacional.gov.co/sitio/bicentenario_site/Estacion_Pueblo.html), 2020

Por otro lado, Rodríguez Sierra otorga una innovadora perspectiva metodológica,<sup>31</sup> pues realiza un análisis que compara las representaciones pictóricas de Bolívar con las narraciones de la historiografía decimonónica. Es decir, el contraste entre textos y narrativas, frente a las iconografías de libertador, con la intención de identificar la representación del héroe para la creación de la memoria. En virtud de lo anterior, se abordan las formas idealizadas de visualizar al héroe, en donde se destacan caracteres como su apariencia física, su nivel intelectual y destreza militar. Para este análisis, la autora también recurre a fuentes como retratos hablados de personajes contemporáneos a Bolívar y retratos pictóricos del prócer. La investigación deja como una de las conclusiones la multiplicidad de formas de representación del héroe, desde aquellas contradictorias con las pinturas dentro de las narrativas, hasta aquellas que se ciñen adecuadamente a los retratos

---

<sup>31</sup> Ana María Rodríguez Sierra. "Textos en contraste: imágenes pintadas versus imágenes narradas del libertador Simón Bolívar." en: Morales Damián, Manuel Alberto (Coord.) *Imágenes, textos y contextos*. (México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Recopilación de ponencias presentadas en el I Coloquio Internacional Imágenes y Cultura, 2016).



**Ilustración 2.** Busto de Simón Bolívar en el Museo Nacional de Colombia. Fuente: Peter Angritt, 2015.

de Bolívar. Lo anterior da cuenta de que las imágenes del libertador y su creación responden a ideologías de comunidades políticas.

En resumen, todas las aportaciones han resaltado el paradigma del héroe y su vigencia como campo de investigación, así como sus implicaciones dentro del proyecto del Estado, no solo en su formación, sino también en su impacto en el mundo contemporáneo. En este sentido, una exposición que vale la pena rescatar dado el objetivo del proyecto, es la realizada por el Museo Nacional de Colombia, titulada *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos* (ilustración 1), esta fue de carácter temporal y se realizó del 3 de julio del 2010 al 16 de enero del 2011. Al respecto, Vargas<sup>32</sup> realiza una reseña sobre la exposición en la que describe los propósitos curatoriales y museográficos.

Estos consistieron en generar una revisión de las representaciones construidas sobre la independencia, desde una perspectiva crítica y reconocer aquellos personajes de la independencia que fueron ignorados durante largo tiempo por la historia tradicional.

Dentro de la exposición una figura clave fue la de Simón Bolívar, pues los múltiples estudios sobre este personaje permiten deconstruir y desmitificar al héroe. Se exhibieron múltiples retratos de colecciones del museo o externas y se puso en las fichas de presentación de la exposición el contraste entre posturas opuestas a la imagen de Simón Bolívar. Por ejemplo, se encontraba una ficha de carácter adulator de Hiram Paulding y

---

<sup>32</sup> Sebastián Vargas. "200 años de construir colombianos. Museo Nacional de Colombia. *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*". *Mem. Soc.*, v. 14, n. 29, (2010), 147-150.

otra en oposición como el relato de Henri Ducoudray-Holstein, las cuales no tienen frases políticas del aparato institucional estatal, sino más bien de opinión pública sobre el personaje y sus acciones. Estas fichas tenían la intención de humanizar al héroe ante el público, transgredirlo y cuestionarlo (ilustraciones 2 y 3).<sup>33</sup>

Esta exposición fue de carácter extraordinario, pues fue la primera vez que un héroe nacional se presentó desde una perspectiva crítica en el Museo Nacional. En este orden de ideas, en el año 2004 se realizó una exposición itinerante titulada *El Libertador Simón Bolívar Creador de Repúblicas*, dirigida por Beatriz González, Margarita González y Daniel Castro, cuya intención era “difundir la imagen de quienes forjaron la república para rescatar su memoria, pues la Historia Patria con mayúscula, se ha ido perdiendo del imaginario popular y ha sido olvidada con todos sus valores”.<sup>34</sup> Este tipo de exposiciones resaltan los valores del héroe desde una perspectiva tradicional y conservadora, invisibilizando posturas críticas y generando relatos hegemónicos. Su propósito fue sobre todo divulgativo y educativo; fue organizada desde una perspectiva museográfica que entiende al público como un espectador pasivo. Se resaltaron elementos determinantes, propios y característicos del héroe que se han conservado, y se recalcaron otros que se habían transformado a lo largo del tiempo para recordar los valores tradicionales del héroe.

Lo anterior muestra la vigencia de los debates frente a la aproximación del héroe nacional desde la historia, el arte y las narrativas museológicas (aquellas conservadoras y aquellas contemporáneas que “transgreden” las tradiciones). También es posible identificar una transición en la historia del arte, específicamente en el género del retrato, pues las primeras representaciones fueron orientadas a la creación de símbolos e imágenes con características de mimesis frente a la realidad visible, mientras que en la contemporaneidad se resaltan otros valores, centrados en el problema de la función del retrato. Así mismo, a partir de la elaboración del estado del arte se pudo ubicar un nicho que se encuentra en la relación del retrato con la identidad nacional de las élites colombianas.

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Museo Nacional de Colombia. “Exposición itinerante: El libertador, Simón Bolívar creador de repúblicas. Iconografía revisada”. En: *Serie de cuadernos iconográficos no.4*. (Colombia: Museo Nacional de Colombia, 2004) 7.



**Ilustración 3.** Fotografía “la historia nuestro caballero”, estación pueblo. Exposición: Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos. Fuente: Nelson Fory, recuperado por Cristina Lleras.



# CAPÍTULO 1.

## DEL HÉROE AL HÉROE NACIONAL: LA IDENTIDAD COLECTIVA FORMADA A PARTIR DEL ESTADO-NACIÓN.

Como en la historia del universo sucede en la de las naciones; la emanación lleva a la disolución, la juventud a la vejez, el nacimiento a la muerte, la vitalidad creadora de formas al peso muerto de la inercia. La vida se agita, precipita formas y luego se apaga dejando todo atrás. La edad de oro, el reinado del emperador del mundo, alternan, en el pulso de todos los momentos de la vida, con la tierra baldía, reino del tirano. El dios que es creador se convierte al fin en destructor.<sup>35</sup>

Un recurso utilizado por comunidades políticas y culturales para crear una identidad, un sentido de pertenencia, evocar añoranza, grandeza, un modo de ser, estar, habitar el mundo y hacer historia, es la figura del héroe. Ésta, se transfigura, se olvida y se reconstruye, va cambiando de acuerdo a necesidades contextuales. Muta, se transforma en el tiempo y el espacio para ajustarse como un ídolo. El héroe, es un espectro translucido que hace parte de nuestro presente y es, además, indicativo de nuestra memoria colectiva. “El héroe que en su vida representa la perspectiva dual, después de su muerte es todavía una imagen sintetizadora: como Carlomagno, duerme y sólo se levantará a la hora del destino, o sea, está entre nosotros bajo otra forma”.<sup>36</sup>

Ya sea derrotar un monstruo, derrocar un tirano, desafiar a los dioses, o pasar al nirvana, los héroes están fabricados a partir de mitos y creencias, las cuales encierra valores éticos y morales de una población. Sus acciones (el acto heroico), son extraordinarias, pues generan rupturas con los órdenes establecidos y siempre repercuten en la sociedad para algo “positivo”, dentro de los imaginarios colectivos de un determinado territorio. Esta figura ha pasado de generación en generación. Desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, los héroes siguen siendo parte de la vida cotidiana, personajes de

---

<sup>35</sup> Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), 313.

<sup>36</sup> *Ibidem*. 317.

ficción o de carne y hueso, que despiertan pasiones y odios, pero siempre son reconocidos, recordados, inmortalizados por medio de contenidos orales, visuales y textuales.

Como lo describió Joseph Campbell a través del psicoanálisis del mito, el héroe tiene mil caras. Y es que, efectivamente se encuentran diversas formas de categorizar al héroe, por ejemplo, el humano, guerrero, amante, emperador, tirano, redentor del mundo o santo. En este sentido, Campbell se enfoca en contrastar mitos, con la intención de entender la construcción de este personaje a nivel cultural. Además, su búsqueda otorga una cantidad de similitudes identificables en las narraciones populares, lo cual permite generar una estructura presente en la formación del mito del héroe.

A esta estructura, Campbell la denominó “la aventura del héroe”, cuyo relato usualmente empieza por una partida o inicio, en donde el personaje debe responder al “llamado de su destino”, el cuál va a cambiar su vida y la de los que lo rodean. Al responder a este llamado de transformación, usualmente el héroe debe pasar por una serie de pruebas de gran dificultad que, al ser superadas llevan a ese trayecto denominado en el psicoanálisis, como una suerte de reconciliación con el padre. La última etapa del héroe es el regreso, cuyo proceso puede tener dos vertientes. La primera es la mágica desaparición, la segunda es la muerte, está última enfocada en héroes de carne y hueso, cuyo final puede ser trágico o bello.

Ya sea el héroe ridículo o sublime, griego o bárbaro, gentil o judío, poco varía su jornada en lo esencial. Los cuentos populares representan la acción heroica como física; las religiones superiores dan sentido moral a las hazañas; sin embargo, es asombrosa la poca variedad que se encuentra en la morfología de la aventura, en los personajes que intervienen, en las batallas ganadas. Si uno u otro de los elementos básicos del arquetipo queda omitido de un cuento de hadas, leyenda, ritual o mito, se halla implícito de uno u otro modo.<sup>37</sup>

Dentro de esa categorización de héroes de diversa índole, Campbell también otorga una separación temporal reconociendo por un lado a los héroes antiguos y por el otro a los héroes modernos (cuadro 1). En esta división hay un claro posicionamiento del autor al preferir los héroes antiguos pues “La travesía del héroe mitológico puede ser, inicialmente, concreta, pero profundamente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan

---

<sup>37</sup> Ibidem. 43

para la transfiguración del mundo".<sup>38</sup> Es decir, que el héroe en la antigüedad tenía una perspectiva más íntima, dedicada al ser, al espíritu y a la vida en comunidad. Por lo tanto, es posible ubicar en su estudio una sociedad más paranoica visible en la producción del héroe nacional.

Campbell describe que esta dualidad de héroe moderno y antiguo a su vez se diferencia entre dos ciclos: el héroe primario, del cual sabe su procedencia antes de ser creado, es decir por fuera del tiempo y el espacio cotidiano; y el héroe humano. Este último es el más imperativo en la contemporaneidad, y es el creado a la luz de la historia humana. El héroe primario representaba una sociedad más estable a nivel psicosocial pues:

...anteriormente eran visibles los cuerpos causales ahora sólo sus efectos secundarios llegan a ser foco de la estrecha pupila del ojo humano... los héroes se vuelven menos y menos fabulosos, hasta que, al fin, en los estadios finales de las diversas tradiciones locales, la leyenda desemboca a la luz del día del tiempo hecho crónica.<sup>39</sup>

Para Campbell el héroe antiguo tiene por meta mirar, caer en cuenta de que el ser, es esencia y esta esencia es libertad, más aún es una sola, la separación y el aislamiento no son necesarios, pues el héroe es el yo en todos y todos somos el héroe, este principio fortalece el valor de la empatía, sentido de comunidad y colectividad en la sociedad.

---

<sup>38</sup> Ibidem. 34

<sup>39</sup> Ibidem. 282

**Cuadro 1.**

Características generales que resaltan diferencias entre héroe antiguo y moderno, según Campbell (1959).

---

**Héroe Antiguo**



*Hércules Farnecio*

Artista: Glykón.

Fecha: Ca. Siglo III d.C.

Dimensiones: 3,17 m.

Colección Farnecio

Ubicación: Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

**Héroe Moderno**



*Napoleón como Marte Pacificador*

Artista: Antonio Canova

Fecha: terminada en 1806

Dimensiones 3,40 m.

Colección de Wellington

Ubicación: Apsley House en Londres.

---

La estatua colosal, es una copia en mármol del Hércules de Farnecio en bronce atribuido al maestro siciliano Lisipo, pieza célebre entre los romanos, reproducida abundantemente por los copistas de épocas helenística y romana. La pieza

En 1802 el ya reconocido artista de estilo neoclásico Canova se reunió con Napoleón Bonaparte en París. “Canova recibió entonces el encargo de realizar la más espectacular recreación mitológica en bulto redondo del entonces invicto general, el

---

pertenece al periodo postclásico, pues se sustituyen los valores cívicos, como la virtud y la gloria, por unos más humanos.

En este orden de ideas, se observa un hércules en reposo sobre su bastón después de sus trabajos, el bastón está cubierto con la piel del León de Nemea y en la mano oculta tras su espalda tiene una manzana de oro, del jardín de las hespérides, Manzana que le concede la inmortalidad, principal atributo que remite al héroe-dios.

Como lo describe José Beltrán Fortes, Heracles es una figura de carácter moralizante en la mitología greco romana, pues es un símbolo místico de la superación de pruebas del alma. El héroe se mueve entre dicotomías profanas y religiosas o de caracteres dionisiacas. Personifica la virtud por medio del descanso y recompensa de inmortalidad después de culminar sus trabajos. También nos muestra un carácter humano como es el cansancio después del esfuerzo.

Hércules tiene características espirituales, mágicas, está enlazado con un carácter "primario" universal, que representa a un todo. Es un héroe colectivo, desinteresado, que se integra al finalizar su trayecto con el cosmos.

Sin embargo, con la llegada de la modernidad es un héroe resignificado, por ejemplo "en el caso español el fenómeno se verá acrisolado asimismo a nivel general por la misma propaganda imperial, que consideraba Hércules como fundador de la dinastía de los Austrias (Carlos V como

mencionado Napoleón como Marte pacificador. El modelo de partida fue el colosal Hércules Farnesio".<sup>41</sup>

La idea del artista era generar una representación sublime del emperador, impregnada de una cierta divinización, con atributos que llevan la obra a general un carácter de sacralidad, y, por lo tanto, la lleva a un culto imperial, todos estos atributos retomados por los maestros de la antigua Roma, influenciados por el helenismo. Estilo también popular entre los césares a partir del siglo I d.C. como lo menciona Víctor Mínguez.

La escultura fue polémica para el propio Napoleón quien no estuvo convencido del resultado final, resguardándola en su colección, ordenando a la prensa francesa que no mencionase la estatua.

Si bien el Marte pacificador, estaba inspirado en el Hércules Farnesio, describe Mínguez que sorprenden los rasgos pues aparentar estar más alineados con modelos griegos en vez de romanos.

La icnografía muestra a Napoleón sosteniendo en la mano derecha una figura de la victoria en bronce, que sobrevuela el globo terráqueo. En la mano izquierda como el hércules se apoya en su cetro - Lanza, sin embargo, con un gesto más elegante, así mismo de este brazo pende una clámide. El tronco tiene la función de reforzar la figura. Su Rostro está perfilado a la derecha, en conjunto con la mirada y mechones nos recuerda al dios de la Guerra, pues es un rostro determinado, firme, fiero.

*El Marte Pacificador* llegó a París en 1811 cuando Napoleón detentaba su mayor

---

<sup>41</sup> Víctor Mínguez Cornelles. "Eros napoleónico. Poder y seducción en el retrato desnudo del emperador (Canova, 1803-1806)." En *Visiones de pasión y perversidad*. (España: Fernando de Villaverde Ediciones 2014), 141-142.

---

nuevo Hércules)".<sup>40</sup> Napoleón también retomará la figura del héroe antiguo, hércules, vinculándola con ideologías neoclásicas, en donde se retoma el pasado, para justificar la formación del imperio nacional.

poder, el emperador decidió entregarlo al Louvre. Tras el derrumbe del primer imperio el Gobierno británico adquiere la escultura en 1816, Jorge IV regala la escultura al duque de Wellington quién participó en la rama vencedora de la batalla de Waterloo, la cual significó la derrota decisiva de Napoleón.

El duque la ubica en la sala del Apsley House. En donde se encuentra actualmente.

La escultura nos muestra al héroe material, egocéntrico, individual, monopolizable, Según el psicoanálisis estamos ante una clase de héroe que va a representar un estado más paranoico de la sociedad. Este Napoleón, no se liga a un cosmos sino a un territorio delimitado, donde nace y donde realiza sus batallas. Es un héroe contradictorio pues busca derrocar al tirano, pero termina teniendo las mismas características que este y su camino no lo lleva un estado de salvación, sino por el contrario a una búsqueda de poder ilimitado.

---

*Elaboración propia, 2020*

El héroe fomentado por el Estado Nación cambia esta perspectiva del Héroe antiguo sustancialmente. Esto sucede pues una de las cualidades de los héroes antiguos era la eliminación del ego "como el humo de ofrenda que se eleva a través de la puerta del sol, así va el héroe, liberado de su ego, a través de las paredes del mundo; deja al ego atrapado por el del cabello pegajoso y sigue adelante".<sup>42</sup> De hecho, según Campbell, de la eliminación del ego nace su capacidad de salvar, pues cruza un límite en el cual se desvanece el temor. El héroe moderno por otro lado, se le monopoliza como representante de comunidades políticas, imaginadas, nacionales, que utilizan las agresiones no para coordinar a un grupo sino para dividirlo en partidos, fabricando héroes individualistas y ególatras.

---

<sup>40</sup> José Beltrán Fortes. "El Hércules en reposo en la escultura romana de Andalucía." *Habis* 27 (1996): 123-156. <http://institucional.us.es/revistas/habis/27/11%20beltran%20fortes.pdf> (Consultado el 8 de febrero de 2020)

<sup>42</sup> *Ibidem*. 88

Con el surgimiento de los estados naciones, el ego se acrecienta, pues los valores morales y éticos cambian. En consecuencia, la sociedad está modelada bajo sistemas económicos capitalistas que le dan privilegio a la individualidad y a la privatización de territorios. Así mismo las fronteras son definidas por costumbres y banderas nacionales, dando espacio a la diferencia y rechazo de lo otro, lo extraño, lo de afuera, pero a la vez generando una idea homogeneizante de lo que se acepta al interior del país, fabricando imaginarios colectivos del paisano.<sup>43</sup>

La idea nacional, con una bandera como tótem, es hoy un ampliador del ego infantil, no el aniquilador de una situación infantil. Sus parodias de los rituales en la plaza de armas, sirven a las finalidades de Garra o Soporte, el tirano dragón, no al Dios en el que el propio interés es aniquilar. Y los numerosos santos de este anti culto -los patriotas cuyas fotografías rodeadas de banderas pueden verse en todas partes – sirven como ídolos oficiales, son precisamente los guardianes de los umbrales locales.<sup>44</sup>

En este orden de ideas, es de destacar la idea de Campbell sobre el héroe como guerrero pues subraya el vínculo de este personaje con la tierra, es decir en donde nace y donde va a efectuar sus batallas.<sup>45</sup> Este lugar funciona como un escenario central del mundo en los imaginarios colectivos regionales. Ahora bien, el héroe no solo representa una historia vinculada con un territorio, sino que, en esta tierra, como héroe tiene límites, los cuales responden a órdenes culturales. En otras palabras, la hazaña heroica transgrede ciertos ordenes, estructuras, instituciones, geografías, pero nunca más allá de un punto permitido. Por lo tanto, el héroe tiene límites dentro de su aventura, el aventurero que es demasiado temerario que va más allá de su misión es desechado y ya no recordado como héroe.

En el camino del héroe guerrero siempre hay un enemigo de gran poder y fortaleza al cuál debe enfrentarse, derrocar, es su mayor reto, es el mayor desafío de la comunidad, por esto se debe luchar para buscar justicia. “Desde la oscuridad el héroe emerge, pero el enemigo es grande y destaca en el trono del poder; es el enemigo, el dragón, el tirano,

---

<sup>43</sup> Paisano, en México popularmente se usa esta expresión para definir a la persona que ha nacido en un mismo territorio que otra.

<sup>44</sup> Campbell. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. 342.

<sup>45</sup> “El lugar del nacimiento del héroe, o la tierra remota del exilio del cual retorna para llevar a cabo sus hechos de adulto entre los hombres, es el punto central u ombligo del mundo. Así como surgen las ondas de un manantial sumergido, así las formas del universo se expanden en círculos desde su fuente”. *ibidem* 186

porque convierte en ventaja propia la autoridad de su posición”.<sup>46</sup> Aquí observamos una contradicción del héroe moderno, pues su construcción está fundamentada en el ego y la individualidad, mismas características que poseía el tirano, al que derroca para formar el Estado Nación.

Ahora bien, al último ciclo del héroe antiguo es aquel en el que hace de lado su orgullo, su belleza, sus virtudes y su propia vida, para someterse a lo intolerable, a lo imposible. En este trayecto, el héroe “descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne”.<sup>47</sup> El héroe nacional por el contrario no se reconoce con su opuesto, se le construye una narrativa que aparenta ser diferente, pero el poder y el ego envuelven a estos héroes dando como producto a estos napoleones, que posteriormente se declaran emperadores y tiranos, no en vano Beethoven cambia el nombre de su sinfonía No.3, *Bonaparte a Heroica*, dándose cuenta del mito del héroe.

El héroe nacional, el héroe vinculado al territorio y a la patria, está expuesto a cambios o modificaciones ideológicas en su imagen al punto que pueden desvirtuarlo. “El héroe de ayer se convierte en el tirano de mañana”.<sup>48</sup> El Héroe entonces tiene múltiples caras, Campbell diría como el Dios Proteo capaz de convertirse en todos los seres de la tierra pues cambia de forma. El Estado Nación, dirigido por las clases hegemónicas, se ha apropiado de esta cualidad para portar ideologías imperantes. En este rol, la construcción de la historia y la historiografía han tenido un papel avasallador como lo describe Michel Vovelle.

...la historia inmediata, vivida al día, tiene una gran influencia. Pueden ser héroes de un día por haber encarnado un instante de la vida revolucionaria, o repudiados e incluso anatematizados el día siguiente, sin prejuicios de poder ser recuperados, pues resulta difícil hacer abstracción de la memoria y de sus fluctuaciones, incluso hoy en día, en un ámbito histórico que no tolera la tibieza.<sup>49</sup>

La última acción de los héroes es su muerte y en esta, también se da un proceso importante pues va a definir el último ciclo, la última acción, las últimas palabras de este ser en la tierra. “El último acto de la biografía del héroe es el de su muerte o partida. Aquí se

---

<sup>46</sup> Ibidem. 300.

<sup>47</sup> Ibidem. 103

<sup>48</sup> Ibidem. 314.

<sup>49</sup> Michel Vovelle. “La Revolución francesa: ¿matriz de la heroización moderna?”. En Coords. Manuel Chust y Víctor Mínguez. *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. (Valencia: Universidad de Valencia, 2003), 26.



sintetiza todo el sentido de la vida”.<sup>50</sup> En este aspecto, con el surgimiento del Estado moderno y la conciencia del individuo según Vovelle, la muerte del héroe deja una luz de esperanza para un mundo nuevo y un legado para la memoria, evidente en una causa política que no muere con ellos, una idea que hay que defender hasta convertirse en un estado de conciencia. Vovelle lo denomina “el héroe autodefinido” y es aquel que brota de las condiciones de emergencia de una sociedad, “en el marco de un espacio público de comunicación ampliado por una clase política y una opinión pública en proceso de formación, así como por una presión popular y militar”.<sup>51</sup>

Es tal la adaptación de la sociedad a la figura del Estado Nación, que se han dejado atrás otras instituciones que en su momento tuvieron un gran poder, como las monarquías o incluso la iglesia. Como lo han estudiado Anderson y Hobsbawm, el surgimiento del Estado - nación ha borrado la memoria de las personas, nadie sabe ¿Cómo surge, ni por qué? Pero todos saben que es una entidad que está ahí, la cual mediante símbolos de gran persuasión visuales, escritos y auditivos ha legitimado ideologías de las clases hegemónicas en el tope del poder.

El triunfo universal del estado secolar ha puesto todas las organizaciones religiosas en una situación definitivamente secundaria y en última instancia inefectiva, que ha logrado reducir la pantomima religiosa a un ejército santurrón de la mañana del domingo, mientras que la ética económica y el patriotismo rigen por el resto de la semana.<sup>52</sup>

Cabe resaltar que Campbell busca solucionar la producción del héroe nacional y transformarlo. Propone generar una fórmula afectiva, en la cual cada uno reconozca al otro como todos, parecido a los héroes antiguos, en donde ya no es tan necesaria la creación de mitos o leyendas, sino la aparición de un héroe en cada uno de nosotros capaz de eliminar el ego y entender que no es la victoria de su nación en las guerras y problemas, no es la victoria de su tribu o comunidad sobre la tierra, sino la posibilidad de formar eventos de redención en “los silencios de la desesperación personal”.<sup>53</sup>

El héroe moderno y específicamente el héroe fomentado por un proyecto de Estado nación se puede identificar a la luz de dos acontecimientos históricos que transgredieron o generaron rupturas en los órdenes políticos y económicos mundiales. Estos son: las

---

<sup>50</sup> Campbell. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. 316.

<sup>51</sup> Michel Vovelle. “La Revolución francesa: ¿matriz de la heroización moderna?”. 27.

<sup>52</sup> Campbell. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. 342.

<sup>53</sup> Campbell. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. 345.

revoluciones europeas y las revoluciones de independencia, pues el triunfo del establecimiento de una nación se interioriza con la formación de referentes de identidad colectiva como lo son los héroes.<sup>54</sup>

En este sentido, antes el héroe era solo el monarca, como sucede con Catalina la Grande (Catalina II de Rusia), Isabel I de Inglaterra, o Carlos III de España. Posteriormente el héroe podía ser aquel perteneciente a la aristocracia, “ideales, admirados y temidos, para ser vistos de lejos; imitarlos, imposible”.<sup>55</sup> Finalmente, el héroe también tendría un carácter popular, es decir, surgir del pueblo y para el pueblo.

En este último caso, la Revolución francesa es un gran ejemplo de la formación del héroe nacional popular. Incluso, Michael Vovelle propone el estudio del héroe iberoamericano desde la formación del Estado Nación francés, pues los sucesos que ahí acontecen se pueden catalogar como fundadores de la creación de la imagen del héroe moderno a lo largo del siglo XIX. En este proceso tiene un eje central la afirmación del individuo que se gesta del *Renacimiento* y el *Humanismo*, hasta la formación del Estado moderno. “La huella del acontecimiento fundador que fue la revolución francesa – y como continuidad, la etapa imperial – ha condicionado durante mucho tiempo la imagen del héroe de los tiempos modernos”.<sup>56</sup>

Esta afirmación puede ser de gran debate para los estudios decoloniales, sin embargo, en esta investigación se retoma el modelo del héroe promovido por el surgimiento del Estado-Nación Francés, pues fue el mismo modelo desde el cual se basó la élite colombiana para formar el Estado-nación por lo menos a nivel simbólico. Por ejemplo: el Museo Nacional de Colombia, el modelo del héroe, el camino hacia la civilización y el progreso, entre otras cuestiones, traídas desde Francia para establecer una visión de patria. Dado lo anterior surge esta urgencia comparativa, que no es euro-centrista, sino que reconoce la influencia europea o sus modelos bases para la consolidación del Estado-nación colombiano, cuyas modificaciones responden al contexto hispanoamericano de independencia y guerras civiles.

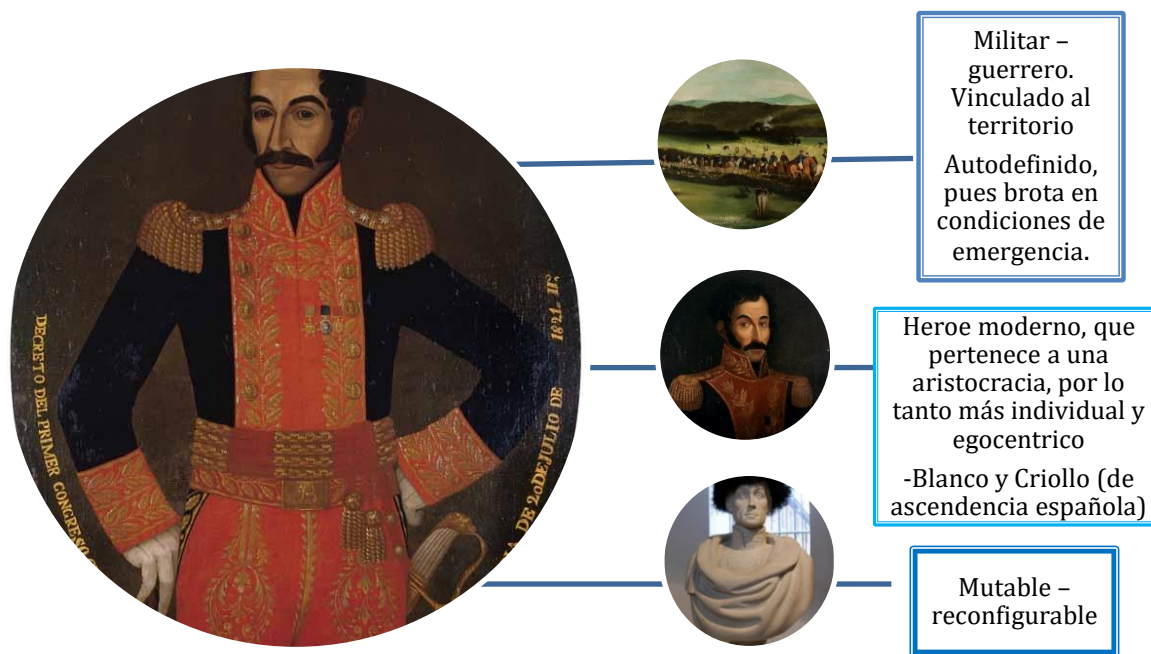
---

<sup>54</sup> Según lo describe Manuel Chust con el triunfo del estado nación, en México y en España, los acontecimientos político-militares, generarán la producción de líderes populares, y burgueses que además eran militares o tenían grandes vínculos políticos a la categoría de héroes, (sobre todo masculinos), con la intención de ofrecer referentes de identidad colectiva para la unificación del territorio y consolidación de incipientes Estados que surgían en el siglo XIX.

<sup>55</sup> Augusto Boal. *La estética del oprimido*. (Barcelona: Alba Editorial, 2012).

<sup>56</sup> Michel Vovelle. “La Revolución francesa: ¿matriz de la heroización moderna?”. 28.

Uno de los fenómenos que cabe resaltar en lo descrito anteriormente, es que con la revolución francesa se realizó una transición de héroe civil a héroe militar, en donde se puede vislumbrar “la base de un conflicto no solamente internacional, sino social y político, que hizo que la burguesía llegara a la conclusión de <<me hace falta un rey porque soy propietario>>”.<sup>57</sup> En resumen el modelo francés de héroe nacional, propicia la identificación de tres etapas: las transiciones de Monarca a Héroe, posteriormente de la aristocracia al héroe y finalmente con la aparición del héroe popular es decir aquel que puede surgir de la misma ciudadanía. En la independencia colombiana Simón Bolívar responde a la segunda etapa. La figura 1, muestra las características de Simón Bolívar como héroe nacional, según los prototipos abordados en esta sección, caracteres que se profundizan en los siguientes apartados.



Elaboración propia 2020

**Figura 1.** Prototipos del héroe identificables en Simón Bolívar.

<sup>57</sup> Michel Vovelle. “La Revolución francesa: ¿matriz de la heroización moderna?”. 27.

## **SOBRE EL HÉROE NACIONAL DE SUR AMÉRICA, SIMÓN BOLÍVAR.**

Para desarrollar el concepto de héroe nacional suramericano y específicamente Simón Bolívar como figura principal dentro del territorio latinoamericano, siendo un héroe no solo de un Estado Nación sino de varios, es clave retomar algunas ideas básicas del apartado anterior. En primer lugar, la idea de héroe moderno cuyas características principales son el ego y la individualidad. En segundo lugar, la idea de Campbell de las mil caras del héroe, sus configuraciones y reconfiguraciones dependiendo el tiempo y el espacio. En tercer lugar, el concepto de héroe autodefinido como aquel que surge de las condiciones de emergencia de una sociedad. Finalmente, la construcción de un legado, es decir la memoria como categoría problemática por sus fluctuaciones y porque no está suspendida, es frágil y vacilante, las instituciones la remueven, la cambian, la vuelven a configurar, en últimas la memoria es una sustancia, (“líquida” en términos de Bauman),<sup>58</sup> inestable.<sup>59</sup> Como lo describe Jaime Cuadriello “... el héroe es, a fin de cuentas, el único indicador personalizado de las llamadas “comunidades imaginadas”, que en su papel de patriarca encabeza la iniciativa para conformar sociedades unificadas o que nos recuerda que hemos sido parte de una segunda y más amplia familia de individuos”.<sup>60</sup>

El héroe latinoamericano, creado en los procesos de independencia es autodefinido, pues la inestabilidad de la corona española promueve su surgimiento que va a estar justificado por el malestar de los criollos frente a limitaciones administrativas y políticas, entre otras cuestiones. En este panorama el contexto crea una oportunidad de cambio, desde la cual la figura del héroe va a desempeñar un papel trascendental para la emancipación de los pueblos y las élites colombianas. En palabras de Germán Carrera

---

<sup>58</sup> Para Bauman, la modernidad líquida es una característica de las sociedades globales, económicas capitalistas, que han pasado por la privatización creciente de los servicios, así como por la revolución informática, esto ha acrecentado la incertidumbre las ambivalencias de la posibilidad, el individualismo y la movilidad turística por el mundo. Es el fin de la era del compromiso mutuo, en donde la mentalidad normativa tiene énfasis en el cambio más que en la permanencia. En estos términos la sociedad moderna tiene características similares a las sustancias líquidas, es decir que son inestables, hay falta de cohesión, hay una carencia de formas definidas, en otros términos, lo que hoy puede ser aceptable, mañana puede que no lo sea. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003). 1-232.

<sup>59</sup> En Química: “una sustancia químicamente inestable es aquella que, debido a su composición química y al entorno en que se encuentra, tiende a descomponerse en otras sustancias diferentes”.

<sup>60</sup> Jaime Cuadriello. "Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación". En coordinación y cuidado editorial Bernardo Esquinca Azcárate, Evelyn Useda Miranda, Jenny Jiménez Herrada. *El Éxodo mexicano: los héroes en la mira del arte*. (México, D.F.: INBA, 2010) 39.

Damas, la fabricación de héroes responde a las necesidades reales y apremiantes de la sociedad brotadas al terminarse un ciclo bélico, como las independencias.<sup>61</sup>

Carrera Damas otorga cuatro características para los héroes suramericanos con excepción de Brasil, pues su contexto es radicalmente diferente a las otras colonias latinoamericanas. En primer lugar, el héroe debió involucrarse con las guerras de independencia y estar incondicionalmente ligado a su causa. En segundo lugar, no se dio el caso de héroes\_civiles o del pueblo en las primeras etapas del surgimiento del Estado Nación, puesto que solo la fase bélica de la independencia es capaz de producir héroes, además surgen otros, pero a partir de nexos con los héroes de esta primera etapa. El héroe nacional es la expresión reduccionista e incluso vulgar de los héroes antiguos, mitológicos y religiosos, idea que como lo describí anteriormente apoya Campbell. En estos términos, Carrera Damas explica que en Suramérica ha predominado el heroísmo militar, sin embargo, el heroísmo civil se puede percibir en los artistas, sobre todo los pintores y escultores. Aquí vale la pena mencionar, que recientemente en estos países resalta la figura del héroe empresarial ¿Quién escoge al héroe? Se cuestiona Carrera Damas.

Dependiendo del proyecto de Estado Nación se resalta un tipo de héroe, por ejemplo, en Colombia el héroe nunca fue indígena, a pesar de que muchas comunidades pudieron hacer resistencia a la invasión colonial, no se sabe a nivel popular quién fue el Zipa <sup>62</sup> que habitaba en Santafé de Bogotá antes de la llegada de Gonzalo Jiménez de Quesada, incluso se sabe más sobre la ayuda de los indígenas a los colonos para gobernar los pueblos, que de las formas de resistencia.

En este caso, el héroe de la independencia es aquel que batalló, pero ¿qué paso con los comandantes españoles que ganaron las batallas, acaso ahora son villanos? Aquellos que tenían las mismas características físicas que los héroes de independencia, pero que estaban en otro bando de la guerra. Más aún ¿Qué pasó con los héroes criollos que en algún momento fueron leales a la corona española? Las historiografías patrias y nacionales, no han podido admitir “que hubo héroes entre criollos leales a la Corona (...) En suma, la fidelidad mayoritaria a la corona, tenazmente mantenida por criollos, pardos y

---

61 Germán Carrera Damas. “del heroísmo como posibilidad al héroe nacional - padre de la patria”. En coords. Manuel Chust y Víctor Mínguez. *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. (Valencia: Universidad de Valencia, 2003), 91-114.

62 Título de nobleza dado por los Muisca al gobernante supremo del Zipazgo, (especie de divisiones administrativa).

esclavos, complica la cuestión del heroísmo individual y colectivo”.<sup>63</sup> En otras palabras, el culto heroico tiene un efecto devastador en la comprensión de la historia.

Carrera Damas afirma que a los historiadores se les ha facilitado su trabajo cuando personalizan el heroísmo, en vez de estudiarlo o investigarlo como una práctica, “no es tarea fácil definir e identificar el heroísmo fuera del individuo o el pequeño grupo”.<sup>64</sup> En estos términos, Bolívar no puede entenderse a nivel individual, sino se observa un contexto más amplio. Así mismo, Bolívar difiere según el territorio en el que se le representa, no es lo mismo cómo se le ve en Venezuela, quienes han ligado a Bolívar al partido político vigente (2019). En Colombia, por su parte está refundido entre los museos de la ciudad y no se le exalta tanto como al General Santander.<sup>65</sup>

Cabe resaltar que Bolívar en un principio fue fiel representante de partidos políticos centralistas y Santander de los federalistas, hasta que se creó el periodo de hegemonía liberal en la cual se dio una fractura del partido dando paso a los conservadores a finales del siglo XIX, desde ahí ha predominado la figura de Santander.<sup>66</sup> En general el héroe es una figura usada para manipular la conciencia histórica, social y política y por lo tanto tiene una repercusión directa en la construcción de la memoria.

## **ARTISTAS AL SERVICIO DE LAS ÉLITES: LA REPRESENTACIÓN DEL HÉROE EN EL ARTE SURAMERICANO.**

El héroe moderno tiene características en Latinoamérica-colonial que están profundamente ligadas a los procesos de independencia de cada región, y sus representaciones responden a determinados contextos, según Rodrigo Gutiérrez Viñuales “el arte del primer cuarto del siglo XIX en los países sudamericanos está marcado temáticamente por las consecuencias de las luchas por la emancipación, y es su carácter

---

<sup>63</sup> Germán Carrera Damas. “del heroísmo como posibilidad al héroe nacional - padre de la patria”, 41-42.

<sup>64</sup> Ibidem. 43

<sup>65</sup> Héroe de guerra, quien fue el segundo presidente de Colombia, después de Simón Bolívar. Para mayor contextualización ver anexos.

<sup>66</sup> Otro caso puede ser la representación de Bolívar en México, la cual está relacionado con las ideologías del panamericanismo o el ibero-americanismo, promovida por Vasconcelos y el movimiento de muralistas de la primera mitad del siglo XX.

distintivo la proliferación de los retratos de los próceres de la independencia...”,<sup>67</sup> más el lenguaje formal los cuales marcan diferencias con los patrones ético estéticos derivados de la revolución francesa.<sup>68</sup>

Que el retrato sea la preferencia de los artistas latinoamericanos no es gratuito, esto se encuentra en confluencia con las imágenes de reyes, de la nobleza europea y de autoridades seculares como los virreyes, a las que fueron expuestos los artistas, así como la herencia del periodo colonial de los “santos patronos” y la representación de los benefactores burgueses. Con los procesos de independencia y la consolidación del Estado Nación “decrecieron en buena medida los encargos de temas religiosos ante la paulatina caída del poder de la Iglesia, y los héroes civiles y militares fueron objeto masivo de representación y consumo”.<sup>69</sup>



**Ilustración 4.** François Désiré Roulin, *Le dîner à Ste. Marthe* (La cena en Santa Marta), 182, acuarela sobre papel, 20,3 x 26,7 cm. Colección privada.

<sup>67</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “construyendo las identidades nacionales”. Próceres e imaginario histórico en Suramérica (siglo XIX)”. En *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, coords. Manuel Chust y Víctor Mínguez. (Valencia: Universidad de Valencia, 2003). 281.

<sup>68</sup> Carlos Herrejón. *Morelos. Antología documental*. (México: Secretaría de Educación Pública, 1985).

<sup>69</sup> *Ibidem*.

Este proceso generó que, en hogares privados de todas las clases sociales, así como en lugares de índole pública, confluyeran pinturas o grabados de temas religiosos, junto con imágenes alusivas a los héroes de la patria, como se observa en la ilustración 4, en la que una familia cena en Santa Marta junto con un retrato de Bolívar colgado en la pared. Esto tuvo un efecto directo en la mirada popular. Cabe resaltar que este proceso como lo explica Gutiérrez Viñuales, no fue “exclusivo de la época posterior a la independencia, sino que ya tenía antecedentes” como los retratos de Tupac Amaru elaborados en 1781.



**Ilustración 5.** Genealogía de los incas con los monarcas hispanos como sus legítimos sucesores imperiales.

Anónimo. Ubicación: Beaterio de Nuestra Señora de Copacabana

Este ejemplo es clave pues como lo ha mencionado Ramón Mujica para abordar la producción artística del virreinato tardío peruano, en respuesta a los retratos de Tupac Amaru y a toda pretensión autonomista de la élite indígena, se difundió un contraargumento “jurídico iconográfico legitimador”, (ilustración 5) en la cual aparecen “los reyes de España como los continuadores o señores naturales del imperio fundado por Manco Cápac. La conquista del Perú no significó el quiebre o fin de la dinastía inca. Los monarcas hispanos



aparecen ahora como sus únicos y legítimos sucesores”.<sup>70</sup> Misma representación que posteriormente va a imponer a Bolívar como legítimo sucesor (ilustración 6). “Bolívar, por su parte, no tendrá la medida política o simbólica de San Martín. Por el contrario, su llegada al Perú desata una intensa campaña iconográfica de exaltación de su imagen que tiene pocos paralelos en la historia republicana”.<sup>71</sup>



**Ilustración 6.** sucesión de virreyes incas y españoles con Simón Bolívar. Anónimo. colección particular Ca. 1825.

En Sudamérica dos próceres lograron un reconocimiento no solo a nivel regional sino a nivel internacional, como es el caso de Simón Bolívar y José de San Martín, estos héroes específicamente tienen una característica particular y es que no son héroes de un

<sup>70</sup> Ramón Mujica. “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”. En *La imagen transgredida. Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016), 231.

<sup>71</sup> Natalia Majluf. “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”. *Histórica* XXXVII.1 (2013). 97

país, sino de varios países en la contemporaneidad. Esta cualidad lleva a diversas problemáticas de representación e incluso diversas disputas en los territorios que intentan legitimar sus producciones artísticas nacionales mediante la resolución a la pregunta ¿Cuál es el héroe (Ya sea el caso de Bolívar o San Martín) que mejor está representado? Esta pregunta está directamente relacionada con aspectos de forma y contenido de pinturas y esculturas, pero sobre todo el debate de la última mitad del siglo XIX está relacionado con, cuál es el más verídico, cuál es que más se acerca a la realidad, el que logra integrar ambas tanto la esencia del libertador como la mayor representación verídica – prosopográfica.

Gutiérrez Viñuales describe que los retratos realizados por reconocidos artistas suramericanos, en especial aquellos dedicados a los próceres y héroes de independencia, eran conservados (los originales) por los artistas para su reproducción y copia. Según Alfredo Boulton “es explicable que los pintores copistas tiendan a guardar el cuadro original para reproducirlo, pues hacer reproducciones de lo que ya es, a su vez, una reproducción, los aleja cada vez más del modelo”.<sup>72</sup>

Los artistas suramericanos más reconocidos, privilegiaron su deber hacia la patria antes que su oficio como artistas, haciendo composiciones de carácter *popular, artesano y primitivista*, denominado *arclásico* por el crítico Venezolano Francisco Da Antonio, para referirse a estas producciones “de parco realismo y un tanto arcaicas con una ingenua elegancia neoclásica”.<sup>73</sup> Esta posición concuerda con la de la crítica de arte, Marta Traba, quien describe:

El oficio por el oficio mismo y la imitación ciega de ejemplos que la historia a consagrado, parecen ser los principales deberes artísticos de las postreras generaciones. Copiar a los pintores europeos de épocas pasadas, aunque no se los supere ni venga a cuento, e allí la máxima ambición del artista colombiano finisecular; no le importan a él los factores de la intemperabilidad (se refiere a la intemperancia) , el anacronismo, la medianía o el desuso de los estilos y trabaja sin que le desvele el hecho de que ya, para ese entonces, otras vicisitudes estéticas entraban en vigencia como consecuente resultado del cambio que se efectuaba en la composición política y económica de los pueblos.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Alfredo Boulton, como lo citó Gutiérrez Viñuales. *En Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Suramérica (siglo XIX)*. 283

<sup>73</sup> Francisco Da Antonio, como lo citó Gutiérrez Viñuales. *En Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Suramérica (siglo XIX)*. 285

<sup>74</sup> Marta Traba. *Historia abierta del arte colombiano*. (Colombia: Instituto colombiano de cultura, 1985). 68.

Esta reflexión, tan vehemente de Marta Traba sobre el arte colombiano del siglo XIX, no es de extrañar, pues llama mucho la atención en el contexto del país colombiano, ¿cómo es posible que en épocas tan caóticas, repletas de guerras civiles y violencia, de importantes fallas económicas, y de gran inestabilidad política y social, las únicas manifestaciones artísticas (pintura y escultura) que quedan, exhiben figuras tan hieráticas, inexpresivas e incongruentes con el contexto social en el que se mueven? Lo anterior nos habla de artistas al servicio de instituciones hegemónicas, cuyo interés nunca fue una emancipación pues su ámbito de confort o el contexto en el que se movieron estuvo siempre involucrado con las clases dominantes.

Al respecto Marta Traba otorga argumentos que explican entre otras cosas, la tardía aparición de la Academia de Bellas Artes en Colombia, realizada solo hasta 1886, cuyas influencias francesas fueron determinantes, una academia que la crítica denomina “sin significado” pues es creada con:

...artistas cuyo servilismo privado los lleva a imitar a los más mediocres modelos franceses y españoles finiseculares. En Francia, de donde irradian los modelos, la insinceridad histórica de Meissonnier, la estupidez mítica de Bouguereau, el rastacuerismo burgués de Bonnat, continúa con ese paradigma de la academia y con el propósito de halagar al amo de turno... ese “realismo de la obsecuencia” es el que traspasa a América.<sup>75</sup>

Ahora bien, este fenómeno de artista que no antepone su oficio, está relacionado con varios aspectos: la construcción o la lucha por ocupar un espacio en el campo del arte o darle al arte un espacio y una función que justifique su existencia en el proceso de construcción del poder político, en un nuevo régimen o sistema gubernamental. Así como también, esta mediado por otro aspecto fundamental en la historia de arte colombiano, y es la falta de críticos de arte, inexistentes en todo el siglo XIX. La crítica de arte empieza a establecerse en Colombia desde la segunda mitad del siglo XX, con sus principales antecedentes en el siglo XIX mediante la publicación de textos anecdóticos o “curiosos” sobre el tema, siendo su origen más claro en la capital, Bogotá. “La tarea y función del crítico de arte en Colombia se forjó a la par de las demás actividades culturales en nuestro

---

<sup>75</sup> Ibidem. 71

país: lentamente, primero por sujetos ilustrados no especialistas y bien entrado el siglo XX, por especialistas".<sup>76</sup>

En estos términos, Víctor Quinche explica como la crítica de arte está mediada por la institucionalidad, es decir que se empieza a formar con la consolidación del Estado Nación y los artistas al trabajo de una identidad nacional. En consecuencia, por ejemplo, el Museo Nacional de Colombia se funda en 1823, 13 años después del grito de la independencia bajo la ley de creación del Museo de Historia Natural y Escuela de Minería.<sup>77</sup> En este proceso, el pensamiento nacional se ligó a discursos de progreso, civilización y desarrollo, así como el privilegio de la razón. También se empezaron a construir procesos narrativos visuales, como las representaciones de retratos de próceres de la patria y el uso en el arte de cuadros históricos, para fomentar el orgullo nacional, desde lo heroico, lo sublime y lo emotivo.

En este orden de ideas la crítica de arte, casi en todo el siglo XIX, va a responder a ubicar el arte y las pinturas académicas de caballete en su mayoría, bajo estas ideologías nacionalistas. Dado lo anterior, uno de los primeros "críticos de arte" por ejemplo según lo menciona Ramírez van a ser los hijos del reconocido pintor Pedro José Figueroa.

...los hermanos Figueroa, como lectores históricos, no se ven a sí mismos como críticos, conocen acerca del arte lo que su oficio como pintores les permite y aplican una serie razonada de criterios. Si una obra cumple con esos criterios, entonces, es válido el empleo de evaluadores fuertes (positivos). Se trata de los criterios académicos. Bajo su sombra se concebirá el arte colombiano por parte de los críticos durante el resto del siglo XIX.<sup>78</sup>

Los Figueroa provienen de una familia que dedica su vida a la formación de cuadros, retratos, pinturas de caballete, enfocadas en enaltecer los procesos emancipatorios y relatar pictóricamente las grandes hazañas de los héroes nacionales, así como la necesidad de retratar personas de élite.

Este primer panorama cambia en las últimas décadas del siglo XIX, cuando entra en escena Rafael Pombo, quien sostiene un debate con Rafael Espinoza Guzmán sobre la

---

<sup>76</sup> Víctor Alberto Quinche Ramírez. "La crítica de arte en Colombia: los primeros años." *Historia crítica* 32 (2006): 276.

<sup>77</sup> Ministerio de Cultura Museo Nacional de Colombia. *El monumento y sus colecciones*. (Bogotá Colombia: Ministerio de Cultura, 1997).

<sup>78</sup> Víctor Alberto Quinche Ramírez. "La crítica de arte en Colombia: los primeros años." *Historia crítica* 32 (2006): p. 280.

producción del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez. En este, la polémica está enfocada en una cuestión de gustos estéticos sobre forma y color, pero lo que importa rescatar del asunto para este apartado, es que da paso a un cambio en el lenguaje, es decir que pasa de emplearse una prosa literaria a preferirse el uso de un lenguaje analítico, aunque sigue estando muy vinculado a los discursos del panorama político institucional de la época.

Un resumen sobre esta época lo propicia Beatriz González,<sup>79</sup> quien explica que el arte colombiano, su producción, así como su crítica a estado inmerso en procesos históricos como el efecto de producción sin un contacto directo con el arte occidental y universal en las primeras décadas del siglo XIX. El hecho de que pocos artistas extranjeros antes de 1870 hayan querido permanecer en el país y conformar sus escuelas; y el poco interés del Estado por impulsar proyectos que se dediquen a la enseñanza de las artes para tratar problemas formales y estéticos, en donde se realizó un proceso de tardía profesionalización de escultores y pintores, así como arquitectos.

Cabe resaltar que finalizando el siglo XIX, llega a escena el pintor Andrés de Santa María, cuya técnica influenciada por el impresionismo, cambia las formas tradicionales de pintar en el panorama nacional.

“la presencia de Santa María en el país pasaría totalmente desapercibida para los críticos. Entre 1894 y 1899 su nombre no aparece mencionado en las críticas, que ensalzan a los artistas con más éxito entre el público bogotano con capacidad de adquisición: Felipe Santiago Gutiérrez, Pantaleón Mendoza (¿? - 1909), Epifanio Garay (1849-1903) y Ricardo Acebedo Bernal (1867-1930)”.<sup>80</sup>

Es hasta la primera década del siglo XX en donde el trabajo del artista pasa a ser de primer interés para la crítica de arte colombiana, pues la crítica empieza a contar con más herramientas discursivas y teóricas para lograr generar argumentos que logren introducirse a los cambios pictóricos que Santa María propone, no solo en cuestiones de forma y color, sino en cambios de contenidos. En este orden de ideas, es posible afirmar que, en la mayor parte del siglo XIX, la crítica de arte en Colombia operó bajo reseñas sobre las actividades de los artistas, reseñas sobre exposiciones y evaluaciones en términos de calidad para un arte nacional.

---

<sup>79</sup> González, Beatriz, *El arte colombiano en el siglo XIX*. (Bogotá Colombia: Colección Bancafé, Fondo de Cultura Cafetero, 2004). 80-85.

<sup>80</sup> Víctor Alberto Quinche Ramírez. "La crítica de arte en Colombia: los primeros años." *Historia crítica* 32 (2006): p. 292

En resumen, tanto la producción de arte, como la tardía aparición de una academia de Bellas Artes, así como la inexistente crítica de arte, generaron un panorama histórico y contextual nublado por un nacionalismo y servilismo hacia las clases dirigentes y oligárquicas colombianas. Otras posturas como la de Jaime Borja,<sup>81</sup> defienden las producciones artísticas coloniales, argumentando que las obras eran resultados del contexto del país, es decir, a lo que los artistas tuvieron acceso en tanto técnicas y materiales.

Este desinterés hacia el arte pudo ser producto de varias circunstancias sociales y políticas. Sea de una u otra forma, lo cierto es que esta falta de empatía en el arte, de los artistas hacia la sociedad civil, y de su oficio netamente propagandístico desembocó en una serie de conflictos de índole nacional, otorgando una serie estereotipada de héroes criollos en Suramérica, difundida en distintos formatos, pinturas, escultura, miniaturas, otorgando una amplia formación de iconografías para identificar los próceres, generando conciencias nacionales basadas en imaginarios y modelos imposibles de lograr para la mayoría de los habitantes colombianos, al fomentar modelos aristócratas de héroes, en términos de Michelle Vovelle.

Este proyecto de arte nacional, así como otros, generó en la imagen y el objeto artístico un distanciamiento con los observadores, como una imagen sagrada e incuestionable, ocupando los debates desde la historia del arte, no hacia lo social, sino hacia la representación del héroe desde una perspectiva infértil, superflua y sin ahondar en una reflexión contextual de lo que sucedía en la época. En otras palabras, la producción pictórica, más que un testimonio sobre los sucesos, representó una “máscara” ideológica, por lo que su producción debe estar bajo gran sospecha como diría Hans Belting.<sup>82</sup>

Es extraordinaria la fuerza del héroe moderno en este tiempo, que incluso logró ubicar el debate del arte a una temática estéril, cuyo principal paradigma partió del cuestionamiento: ¿qué país representaba mejor a Bolívar? Dando como resultado que sea motivo de orgullo nacional, el que primero hiciera una representación alusiva al libertador, el más grande, el más costoso, el más parecido, el que tenga el mejor caballo. Con San Martín se dio un proceso similar, como describe Rodrigo Gutiérrez, quien explica el caso de una estatua que se levantó en Buenos Aires y Santiago de Chile sobre el héroe con el

---

<sup>81</sup> Jaime Humberto Borja Gómez. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. (Colombia: Alcaldía de Bogotá. 2009). 26.

<sup>82</sup> Hans Belting. *Antropología de la imagen*. (Buenos Aires: Katz, 2010) 13-70.

mismo molde y sin embargo se discute la calidad artística de la obra, cuál es la más victoriosa, la mejor.

A sabiendas de lo avanzado del proyecto chileno, las autoridades argentinas decidieron “adelantarse” y convertir a Buenos Aires en la primera ciudad en dedicar un monumento a San Martín. Le encargaron una copia al propio Daumas la cual fue erigida pues, en 1862. Con contadas modificaciones, la estatua que había encargado el pueblo chileno se inauguró en Santiago al año siguiente. Una copia de la estatua de San Martín de Buenos Aires, realizada a partir de un sobremoldeado hecho a ésta, fue emplazada en Santa Fe en 1902, otra en Mendoza en 1904.<sup>83</sup>

Así mismo las críticas sobre la producción de obras alusivas al héroe discuten las formas de su representación, que si se le hace desnudo, es ofensivo o no, si es atemporal, si el uniforme es impecable, que si es arrogante o humilde. El asunto siempre fue glorificar más al héroe para que nunca se le cuestionara. Ni en sus contradicciones, ni en su posición militar, ni burguesa. Pues dentro del héroe están presentes algunas de las contradicciones de quien lo creó, las mismas del Estado-Nación, las mismas que nos hacen cuestionar ¿Por qué los lugares que antes ocuparon los caciques indígenas, luego lo ocuparon las iglesias, por qué los lugares que ocuparon los virreyes luego los ocuparon los héroes? ¿Por qué hay una figura tan difusa de los villanos de la independencia, de los Realistas, los españoles? Fue tan certera la imagen que realizaron en Europa de los indígenas caníbales para legitimar los procesos de colonización, como las realizadas por los artistas colombianos de los españoles, para legitimar la identidad de élite.

## **LA IDENTIDAD DE ÉLITE: HACIA UNA DEFINICIÓN CONCEPTUAL DE ÉLITE**

La preocupación por la concentración del poder en una minoría ha sido un tema de discusión que ha ocupado el interés de varios intelectuales, desde Platón, Aristóteles, Maquiavelo, Comte entre otros quienes se han cuestionado por las características

---

<sup>83</sup> Gutierrez Viñuales, Rodrigo. “Hacia una geografía de lo simbólico. Escultura conmemorativa en Buenos Aires”. En: Las esculturas de Buenos Aires. Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 2004. [https://www.researchgate.net/profile/Rodrigo\\_Gutierrez\\_Vinuales/publication/261995227\\_Hacia\\_un\\_a\\_geografia\\_de\\_lo\\_simbolico\\_Escultura\\_conmemorativa\\_en\\_Buenos\\_Aires/links/0f317536445f21010e000000.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Rodrigo_Gutierrez_Vinuales/publication/261995227_Hacia_un_a_geografia_de_lo_simbolico_Escultura_conmemorativa_en_Buenos_Aires/links/0f317536445f21010e000000.pdf) (Consultado el 24 de febrero de 2020).

adecuadas que deben tener los gobernantes que están en las cúspides del poder y cómo deben estar configuradas estas élites, ¿quiénes deben ser los que deben gobernar?

En estos términos se han elaborado dos teorías que se han cuestionado a nivel científico y han estado avaladas a nivel académico por este tema. Por un lado, se encuentran las teorías marxistas que se cuestionan por las clases sociales y por el otro están las teorías de élites. Estas últimas, que han estado invisibilizadas por décadas, se han formado bajo las estructuras clásicas que han propiciado Mosca, Pareto y Michels. Al finalizar el siglo XX Mills va a sacar un estudio que hereda estas teorías clásicas, que posteriormente van a ser cuestionadas por Robert Dahl para el estudio de las élites contemporáneas. Sin embargo, Mills es sumamente preciso para estudiar las élites del siglo XIX e incluso hasta la mitad del XX. Dado lo anterior este apartado va a hacer uso de algunos de sus postulados para posteriormente entender las élites colombianas. Finalmente se van a incluir algunos aspectos de Bourdieu para desarrollar la teoría de élites, los cuales posibilitan la reunión de las teorías clásicas hasta los postulados por Mills, pues reúnen el nivel de agencia y estructura que posibilitan la acumulación, perduración y ejercicio del poder.

Según Mills, la élite es una minoría poderosa que posee los medios efectivos del poder, la riqueza y la celebridad, es decir quienes ocupan las cúspides de las organizaciones más importantes de la sociedad moderna. Estas organizaciones han ido cambiando a través del tiempo, pero con el surgimiento del Estado Nación es posible identificar tres que son de gran relevancia en la teoría de élites de Mills, las empresas, el Estado y las organizaciones militares. “En la sociedad norteamericana, el máximo poder nacional reside ahora en los dominios económico, político y militar. Las demás instituciones parecen estar al margen de la historia moderna y, en ocasiones, debidamente subordinadas a éstas”.<sup>84</sup>

Dentro de la misma élite hay tensiones de poder que se establecen por las jerarquías, estas disputas son las que consolidan los espectáculos que se ven visibilizados mediante el drama y las celebridades y están dirigidos a la sociedad de masas. Así mismo Mills identifica que la élite tiene una “conciencia de clase” una conciencia personal, que está difusa en otras clases altas, pero no lo suficientemente poderosas para entrar en el círculo de las élites, como por ejemplo algunos empresarios.

---

<sup>84</sup> Charles Wright Mills. *La élite del poder*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1957). 13-14.



¿Cómo entender la centralidad del poder? Mills describe que se deben estudiar las instituciones y los puestos de mando de las sociedades modernas, así como su consolidación e historia. Sin embargo, hay que tener presente que no todas las instituciones son iguales de poderosas. “las instituciones religiosas, educativas y familiares no son centros autónomos de poder nacional; antes, al contrario, esas zonas descentralizadas son moldeadas cada vez más por los tres grandes, en los cuales tienen lugar ahora acontecimientos de importancia decisiva e inmediata”.<sup>85</sup>

En estos términos, la élite no solo domina el orden político, militar y económico sino además esta interrelacionada por la cumbre unificada de los tres poderes “está formada simplemente por quienes tienen el máximo de lo que puede tenerse”,<sup>86</sup> dinero, poder y prestigio, sin embargo, la base de la élite son las instituciones que permiten el ejercicio máximo del poder. Para la élite es fundamental el uso de los medios de información y de la publicidad, pues son un carácter central del prestigio, el cual para Mills tiene un carácter acumulativo y cumulativo, así como el dinero y el poder, es decir “cuanto más se tiene, más quiere tenerse”.<sup>87</sup> Las élites monopolizan todos estos aspectos.

Esta característica de monopolización de poder, prestigio y riqueza se evidenciaba ya desde las monarquías, sin embargo, en la modernidad las élites se diferencian pues poco se sabe de sus procedencias, han invisibilizado sus orígenes, no como las dinastías o castas. Es importante señalar que Mills centra su estudio en las élites estadounidenses, y pone de manifiesto como la capital mundial de la economía es Nueva York, y la capital mundial de la política es Washington a esto me gustaría añadir que pareciera que la capital mundial del prestigio y de las celebridades es Hollywood, en Los Ángeles.

Como la élite moderna junto con el Estado Nación se han encargado de invisibilizar su procedencia, se ha generado un aura de ser una cuestión natural, que siempre ha estado ahí. La elite en este sentido ha forjado unas ideologías de auto legitimación describe Mills, como los justos, bienaventurados, nobles, eficientes, nacieron dotados de un carácter de élite, por lo que tienen más experiencia y preparación. Para Mills esto es errado y estas ideas deben abandonarse pues no hay un individuo de élite, sino que hay un colectivo que propicia a un individuo de ser élite. “...así concebida, la élite es una serie de altos círculos cuyos miembros son seleccionados, preparados y certificados, y a quienes se permite el

---

<sup>85</sup> Ibidem. 14

<sup>86</sup> Ibidem. 17

<sup>87</sup> Ibidem. 18

acceso íntimo a los que mandan las jerarquías institucionales impersonales de la sociedad moderna”.<sup>88</sup>

“Lejos de ser omnipotentes, considérense tan diseminadas las élites, que carecen de toda coherencia como fuerza histórica”.<sup>89</sup> Según Mills la élite ha generado mecanismos que se han centrado en la invisibilidad, difuminación y sentido místico, lo cual se materializa en la institucionalidad, es decir se genera invisibilidad por la multitud. Por lo tanto, mediante la estructura escalonada y duradera protegen sus privilegios y monopolios de poder. La élite es “una minoría del poder” y una minoría del poder para Mills son “los círculos políticos, económicos y militares que, como un conjunto intrincado de camarillas que se trasladan e imbrican, toman parte en las decisiones que por lo menos tienen consecuencias nacionales.”<sup>90</sup>

La élite a su vez tiene tres características importantes para su estudio según Mills, por un lado, un carácter de psicología análoga, es decir que reciben una educación similar y tienen códigos culturales, modos de habitar y vida cotidiana similares. Por otro lado, funcionan mediante estructuras y jerarquías institucionales, en donde comparten dominios burocráticos, relaciones sociales y coincidencias estructurales. Finalmente, la élite tiene un carácter de coordinación, el cual no es total, ni constante, ni sólido.

En este tercer aspecto es donde Mills deja ver que la élite también puede debilitarse y por lo tanto cambiar, pues para el teórico la élite no define la historia. En otras palabras, esta minoría tiene poder de decisiones que puede afectar vastos territorios y sociedades, pero no se sabe que va a suceder con estas decisiones. Pensar que la élite define la historia es una posición determinista, tautológica y generalista. Sin embargo, se debe reconocer también que:

No todos poseemos el mismo poder de hacer historia...pretender que todos “nosotros” (hace referencia al Estado Nación) hacemos la historia es algo políticamente irresponsable, porque ofusca cualquier intento de localizar la irresponsabilidad de las decisiones importantes de los hombres que tienen acceso a los medios de poder.<sup>91</sup>

En este orden de ideas, los problemas a los que se enfrentan las élites para tener una hegemonía de poder difieren según las épocas y sus decisiones responden a diversas

---

<sup>88</sup> Ibidem. 22

<sup>89</sup> Ibidem. 23

<sup>90</sup> Ibidem. 25

<sup>91</sup> Ibidem. 29.

necesidades contextuales. Cabe señalar que, según Mills, la élite se adjudica las buenas decisiones, mientras que las malas se las atañen a otros. La guerra, la paz, la miseria o la prosperidad no es cuestión de fortuna. Ahora bien, la élite también posee limitaciones producto de la competencia de élites, sin embargo, no se debe creer que esta minoría es impotente ante su propio panorama ni tampoco omnipotente. La élite está conformada mediante una red institucional que incluso tiene presencia en las sociedades locales.

Alejandro Osorio Rauld,<sup>92</sup> recoge las teorías más clásicas de las élites (Gaetano Mosca, Vilfredo Pareto y Robert Michels), las cuales tenían pretensiones universalistas, sin embargo, para Osorio se enfocan más en estudios descriptivos de las élites, es decir más exploratorios y no se han centrado en estudios hermenéuticos explicativos, razón por la cual reformula las aportaciones teóricas de la élite mirando el nivel de agencia y estructura, así como sus tensiones. Para lo anterior recurre a Bourdieu, por lo que compara la agencia con el habitus y la estructura con el campus. Esta aportación teórica que viene desde la teoría de la estructuración es sumamente útil porque pone de manifiesto la distribución desigual del poder respondiendo a la cuestión ¿cómo se estructuran las élites en el campo político?

En estos términos se debe observar que en el mundo social hay una distribución desigual de recursos materiales, de medios de apropiación de bienes y de valores socialmente escasos. Lo anterior se puede percibir mediante la clasificación de esquemas mentales, corporales, que se representan en valores simbólicos, como la conducta y el pensamiento, los sentimientos y juicios de los agentes sociales. Este mundo social es el que se explica en la sociología crítica de dominación de Bourdieu, en donde hay una correspondencia entre la estructura social y las estructuras mentales, pues están genéticamente ligadas y son reproducidas por ejemplo a través de los sistemas escolares. Por lo tanto “no todo el mundo social tiene acceso a estos recursos”.<sup>93</sup>

¿Por qué en la contemporaneidad se privilegia el concepto de élite y no el de clase dominante? El concepto de élite reúne más características, que las relaciones de producción o económicas al que nos remite el concepto marxista de clase dominante. En términos generales Mosca, describe a la élite como aquella que tiene mecanismos

---

<sup>92</sup> Alejandro N. Osorio Rauld. “Dominación y reproducción de las élites. Lectura sociológica del proceso de estructuración de las minorías selectas en el elitismo clásico,” *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 14.2 (2015).113-130.

<sup>93</sup> *Ibidem*. 118

excluyentes, los recursos culturales, económicos y políticos, más la monopolización de los medios simbólicos de dominación, en donde va a ser muy importante las relaciones de herencia y parentesco, es decir que hay una constante reproducción de las élites. A esto Pareto le añade entre otras cuestiones, que también hay una circulación de las élites, es decir que hay aperturas que posibilitan la penetración en el campo político de la élite, por el déficit de la estructura y autonomía la elite en estos términos, “carece de recursos para ejercer el poder de forma aceptable y orientada al equilibrio”.<sup>94</sup>

Por su parte Michel, resalta como Mosca el carácter de las herencias políticas, de la propiedad privada y la transmisión del poder. A mayor incremento del poder de líderes, debe haber un incremento de extensión de la organización, es decir mayor fuerza institucional. Para lo anterior, se debe generar una distribución desigual de capital tanto político como educativo. El elitismo es una dimensión agencialista de prácticas y hábitos que tiene la élite para el ejercicio del poder. Por lo tanto, tienen diferentes tipos de violencia, o mecanismos de defensa que les permiten conservar el poder. Según Pareto, esto lleva a la élite a generar acciones lógicas y no lógicas, es decir que la élite genera acciones psicológicas basadas en este carácter de agencia, pues es la estructura el sistema social, el que produce la distinción de la elite frente a la masa. En este orden de ideas se intercambian los individuos de la élite, pero no la estructura de dominación o el grupo dominador.

Michels describe que los discursos políticos son muy diferentes a las realidades sociales, pues son acciones maquiavélicas para perpetuar su condición dominante. Alejandro Osorio utiliza a Bourdieu para integrar la teoría de élites identificando en cada postulado de la teoría clásica una condición de estructura y de agencia, en donde la base es la distribución desigual de recursos y o capitales:

El *nivel estructural* que se interpreta permite señalar que existe una estructura omnipresente en los autores tratados que se manifiesta como una *distribución desigual de los recursos o capitales* que preceden a cualquier movimiento de la agencia, y que, por su misma especificidad, permite constituir grupos selectos con mayor cantidad de capital en detrimento de las masas que prácticamente quedan ausentes de esta repartición inequitativa de los recursos. Y es justamente esta distribución desigual los recursos y/o capitales, la estructura que permite a la élite política transformarse en una minoría selecta que ocupa

---

<sup>94</sup> Ibidem 122.

una *posición de dominación* al interior del campo político en el cual se estructura como agente.<sup>95</sup>

Es decir que la élite moviliza sus capitales para mantenerse en posición de dominación mediante el uso de la estructura. Las teorías clásicas de élites dan cuenta de una perpetuación de las élites, es decir puede cambiar la élite que se ubica en el poder, pero no necesariamente cambian las posiciones de dominación.<sup>96</sup> Por esto es que Uriarte Edurne<sup>97</sup> mantiene que las teorías marxistas de clases sociales han predominado frente a las teorías de élites, pues no hay alternativas a estos acopios de poder en grupos minoritarios. En estas teorías clásicas las élites son inevitables, pero además hay un uso despectivo en la posición tan hierática que se le da al pueblo como aquello relacionado con la masa. Sin embargo, las teorías neo-elitistas se han replanteado el uso del concepto de masa, así como el campo investigativo, generando producciones más especializadas, concretas, micro-sociales, apuntando a analizar casos menos generales, que es desde donde va a partir el siguiente acápite, buscando ampliar la categoría de elites colombianas, para entender posteriormente la relación de estas con la figura del héroe.

## **LA INVENCION DE LAS ÉLITES COLOMBIANAS**

Con la independencia de principios del siglo XIX, la conformación de un Estado nación a cargo de unas élites con caracteres incipientes dio como resultado un proyecto imperecedero e inacabado. En este orden de ideas, no es difícil identificar que el panorama colombiano de este siglo era turbio, no solo la situación económica era deplorable, así mismo las élites aún estaban en búsqueda de una identidad por lo que el campo político era inestable.

---

<sup>95</sup> Ibidem. 127

<sup>96</sup> Alejandro Osorio Rauld, describe que "En tal sentido, la élite dirigente posee un nivel de autonomía limitado pues la estructura del campo para los autores analizados está abierta a la intromisión controlada de agentes externos provenientes de las masas para su incorporación a los cuadros dirigentes. Ello opera como un mecanismo regulatorio que permite mantener la matriz cultural de la élite y su reproducción, ante la amenaza de cambios revolucionarios provenientes desde las masas". En "Dominación y reproducción de las élites. Lectura sociológica del proceso de estructuración de las minorías selectas en el elitismo clásico," *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 14.2 (2015). 28

<sup>97</sup> Edurne Uriarte. "El análisis de las élites políticas en las democracias". *Revista de Estudios Políticos*, 97 (1997).

Cuando me refiero a una élite incipiente, lo que quiero resaltar es que está conformada por grupos dominantes regionales, por lo que no hay una élite capaz de generar un dominio hegemónico, en ningún campo, ni político, ni ideológico (Gramsci), ni económico. En estos términos Martha Traba<sup>98</sup> describe a la élite colombiana como una élite autodenominada. Cuyo establecimiento se dio más a nivel cultural, pues era imperativo el reconocimiento social, es decir, asistir a una escuela de nombre, a una universidad de nombre y ser parte de clubs sociales cerrados como por ejemplo el de los masones. A esto hay que agregar que era una élite regional, reconocida en determinados territorios, pero nunca en el marco de la nación colombiana en su totalidad.<sup>99</sup>

Así entonces, La primera mitad del siglo XIX se caracterizó por la búsqueda de las clases dominantes emergentes de romper nexos coloniales y barrer sus agentes,<sup>100</sup> aquellos que vulneraban sus posibilidades de dominación y crecimiento político y económico, buscando convertirse en una clase dirigente nacional. Tarea que no fue fácil, pues ya desde la colonia se habían creado identidades regionales, promovidas además por una geografía compleja, en donde las vías de comunicación eran escasas.

Según lo menciona Marco Palacios, la primera burguesía buscaba la legitimación de su poder, incluso el mismo Bolívar puso especial atención a este problema al igual que Santander, promovidos por las ideologías de las revoluciones burguesas, en especial la francesa, rescatando sobre todo las ideologías neoclasicistas. Esta búsqueda de legitimidad, describe Palacios, se basó en lo local y regional, en otras palabras, a las élites regionales les preocupaba la posición que iba a ocupar su provincia en el nuevo proyecto de formación del Estado nación, antes que preocuparse por asuntos de índole social, estamental y clasista.

Como se mencionaba antes, otro de los problemas a los que se enfrentó la élite fue el de estabilizar el orden fiscal y el crecimiento económico deficiente en el país. Con la hegemonía liberal se le hace frente a este problema impulsando las relaciones y comercio

---

<sup>98</sup> Marta Traba. *Historia abierta del arte colombiano*. (Bogotá-Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.1984)

<sup>99</sup> Marco Palacios. La fragmentación regional de las clases dominantes en Colombia: una perspectiva histórica. *En Revista Mexicana de Sociología*, 42 Vol.4, (1980): 1663-1689.

<sup>100</sup> Palacios los describe como los "españoles americanos": contra los "superblancos" peninsulares que les cierran el camino hacia los más elevados puestos de la administración pública y les bloquean las posibilidades que ofrece el comercio trasatlántico y contra los mestizos que, amparados en las leyes borbónicas, se les quieren igualar". La fragmentación regional de las clases dominantes en Colombia: una perspectiva histórica. *En Revista Mexicana de Sociología*, 42(4). 1673.

exterior, sin embargo, esta política debilitó las empresas nacionales y acabó con el surgimiento de industrias, como es el caso del área textil. Esta decisión de la élite liberal, entre otras cuestiones, hizo que se fragmentara el partido, generando que una parte liberal se asociara con el sector conservador, propiciando la época de la hegemonía conservadora, impulsada por Núñez en la segunda mitad del siglo XIX.

...las breves dictaduras del mulato Espinar y del venezolano Alzuru (1830-31). La búsqueda de legitimidad política condujo a un hondo conflicto ideológico y político en el seno de las clases criollas en relación al grado de control central que debería existir sobre las provincias que se avenían a formar la nación. La prolongada duración de este conflicto -el siglo XIX colombiano- y sus modalidades político-militares atestiguaban el hecho de que ni el "centro", ni ningún foco provincial importante conseguía la legitimidad para ejercer lo que Weber llamo el monopolio de la violencia. Pero planteado de este modo el problema es tautológico: el hecho era que ni el gobierno central ni una o varias provincias tenían el poder económico y la consiguiente capacidad fiscal y militar para imponer su hegemonía política y unificar políticamente la nación en torno a sus intereses específicos".<sup>101</sup>

Ante los problemas y crisis que enfrentaba el territorio por la falta de cohesión política y social, de capacidad económica política y militar, es posible afirmar que la élite colombiana tuvo que generar estrategias que le permitieran alcanzar procesos de legitimación para acaparar el poder con las herramientas que poseía. Estas correspondieron al hecho de ser educados, letrados, ejemplos de valores de "civismo", a cuestiones como la raza (limpieza de sangre y relación con la civilización) y el arte, características que estuvieron ligadas a la representación de próceres, héroes de la patria durante todo el siglo XIX. Las estrategias de las élites demoraron la creación de comunidades políticas hegemónicas, fomentando las guerras civiles en todo el territorio nacional.

Todo este proceso que va a ser profundamente político para las élites criollas, va a tener un principal antecedente: la llegada de Napoleón al poder y su disputa con Carlos IV, la cual impactó fuertemente los debates surgidos en las cortes de Cádiz, que reconocían la participación política de representantes criollos y en este sentido de pensamientos autonomistas americanos. Estas cortes permitieron que las élites criollas formaran una

---

<sup>101</sup> Marco Palacios. La fragmentación regional de las clases dominantes en Colombia: una perspectiva histórica. En *Revista Mexicana de Sociología*, 42 Vol.4, (1980). 1669

congruencia política, la cual radicó en buscar el reconocimiento de su poder por parte de la corona española, tomar decisiones, hacer reformas, entre otras cuestiones, sin desligarse de las instituciones españolas.

Fernando VII hijo de Carlos IV, disputó el poder con su padre, dando como resultado una corona dividida y enfrentada, en 1808 Fernando VII abdicó al poder, dejando como legítimo regente a Carlos IV quien cedió la corona a Napoleón. La ausencia de monarca hizo que la élite criolla tuviera que replantearse sus intereses. Cuando España se alió con Gran Bretaña para derrotar a Napoleón en la guerra de Ballén, se creó la Junta Suprema Central y gubernativa del Reino, un espacio político representativo en América que posibilita la politización de una esfera que se volvió a su vez pública al dotar de derecho de representación a los criollos.<sup>102</sup>

En 1810 con la derrota de Ocaña se disolvió la Junta Suprema Central, este golpe fue letal para el criollismo, dando lugar a la Corte de Cádiz el 24 de septiembre de 1810. En la Corte, los representantes del criollismo americanista nacieron con componentes liberales, lo que se disputaba era que las colonias americanas fueran Estado-Naciones libres y por lo tanto estuvieran conformadas por ciudadanos, en oposición a la idea de ser súbditos, cuyas decisiones recayeran en el poder soberano del rey. Posterior a esto se creó la Constitución Gaditana. En otras palabras, lo que se debatía en este momento era la cuestión del territorio y la soberanía ¿Qué territorios componían las Españas?

Otra de las dimensiones políticas de las élites criollas, se basaba en que el Estado nación lo constituían desde paramentos hispanos, por lo tanto, se dio una división de soberanía y jerarquía en los territorios, es decir, cuales eran municipales, provinciales y nacionales. Esto llevó a que se tuviera que enfrentar una dialéctica entre centro y periferias y a fomentar una segmentación de las ideologías de la élite criolla, entre quienes pugnaban por una concepción autonomista y descentralizada, revestida de parámetros antirrealista y anti-centralistas; frente a quienes promovían ideologías de caracteres peninsulares, centralistas y monárquicos. Estas principales discusiones de las élites criollas por legitimar su poder de decisión ante la corona provocaron la instauración de una cultura política. Cabe

---

<sup>102</sup> Manuel Chust. "El impacto de las cortes de Cadiz en Iberoamérica (1810 - 1830)". En Guadalupe Jiménez Godinach (coord.). *Construyendo patrias: Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. Tomo II. (México D.F: Fondo cultural Banamex, 2010), 429.



resaltar que los decretos Gaditanos promovieron la libertad de imprenta, por lo que “los escritos políticos comenzaron a desplazar a las publicaciones religiosas”.<sup>103</sup>

En 1814 se dio el golpe de Estado de Fernando VII, esto afectó las obras instauradas por las Cortes de Cádiz. Para 1820 Rafael de Riego obligó a Fernando VII a reinstaurar la constitución de 1818,<sup>104</sup> lo cual impactó a Iberoamérica de diversas formas, ya que los virreinos van a entorpecer los procesos de restablecimiento de la constitución o manipularlos según su conveniencia. Incluso en el territorio se dan casos tan complejos y diversos como el de Brasil, en donde la corte real de Portugal escapa de Napoleón y se ubican en el Virreinato.

La constitución de 1821 de Colombia se basó en varios de los decretos Gaditanos, por lo que promovió la libertad de imprenta, opinión y pensamiento, la inclusión de derechos de Habeas Corpus, y se promulgó como “una nación libre e independiente de la monarquía española y de cualquier otra potencia o dominio extranjero y no es ni será nunca patrimonio de ninguna familia ni persona”. Apareció la figura del sufragio, aunque muy delimitada y rígida, solo la élite criolla masculina podía acceder al derecho de voto e incluso con restricciones ya que debían ser mayores de edad, con propiedades o rentas, con vecindad o alfabetización, ser parroquiales, o ser parte del cantonal, sino ser casados. Finalmente se prohibió la fundación de mayorazgos en el artículo 179 de la constitución.<sup>105</sup>

Con la inestabilidad política que promovieron las guerras en España de liderazgo y regencia, las élites criollas tuvieron que decidir la independencia. Lo que es importante resaltar, es que con este proceso que involucró el surgimiento de la Corte de Cádiz, se promovió una conciencia política que posteriormente va a dividir las fracciones entre federalistas - centralistas y consecutivamente entre conservadores - liberales. En el caso colombiano las élites criollas buscaban que la península ibérica reconociera su poder y legitimidad, una especie de igualdad frente a los realistas españoles. Su intención nunca fue separarse del imperio español tajantemente, pues sus raíces familiares les daban este carácter de élite en el territorio americano.

---

<sup>103</sup> Manuel Chust. “El impacto de las cortes de Cadiz en Iberoamérica (1810 - 1830)”. En Guadalupe Jiménez Godinach (coord.). *Construyendo patrias: Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. Tomo II. (México D.F: Fondo cultural Banamex, 2010), 430.

<sup>104</sup> *Ibíd.*

<sup>105</sup> Constitución de Villa del rosario - Constitución de la República de Colombia, 6 de mayo de 1821.

Para las élites que se establecieron en la cúspide de las sociedades iberoamericanas, el estatus de nobleza y honor era de primordial importancia para mantenerse y reforzar su posición jurídica y su reputación social. Durante su viaje por la Nueva España al final del periodo virreinal, Alexander Von Humboldt constató que “un blanco, aunque suba descalzo a su caballo, considera que pertenece a la nobleza del país.”<sup>106</sup>

Ahora bien, mientras la élite criolla colombiana formaba una identidad política y se disputaba el poder territorial, no se preocuparon por incluir en sus decretos a la población, que en su mayoría era rural, dando como resultado el establecimiento de constituciones a lo largo del siglo XIX irreales e ilógicas para el contexto.

Sus prácticas “fantásticas” propiciaron que se tomaran pésimas decisiones con respecto a la economía interna del país, aplicando algunas leyes y reformas, que no estaban acorde con el contexto nacional, no eran aplicables, o eran muy ingenuas con respecto al territorio. Esto sucede pues las élites se ocuparon de sus ideales de nación, buscando realizar una madre patria francesa, basada en la civilización y progreso, pero que nada o poco tenía que ver con la realidad política, social y económica del país.

Si la primera fase del periodo postindependiente (1820-50) fue una época caracterizada por la crisis de legitimidad, por la fragmentación de los focos rurales de poder y por la pugna ideológica en el seno del grupo militar de vocación centralista, a partir de las reformas del medio siglo aparece y se va formando una nueva oligarquía de parvenus que a través de la política, los negocios y su asociación con el Estado (tierras baldías, bonos de deuda, financiamiento, etcétera) consiguen el ascenso.<sup>107</sup>

Este panorama, en donde la élite colombiana trata de ubicarse, de formarse como clase dirigente nacional va a durar más de un siglo. Para 1900 se van a seguir dando conflictos en el territorio promovidos por la mala administración de las elites colombianas, que finalmente van a lograr estabilizar una forma de Estado desde arriba, “en forma por demás precaria”,<sup>108</sup> pues no hay una cohesión social a causa de la exclusión de casi toda la población.

---

<sup>106</sup> Christian Büschges. “La nobleza iberoamericana y las guerras de independencia (1808-1826)”. En Guadalupe Jiménez Godinach (coord.). *Construyendo patrias: Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. Tomo II. (México D.F: Fondo cultural Banamex, 2010), 573.

<sup>107</sup> I Marco Palacios. “La fragmentación regional de las clases dominantes en Colombia: una perspectiva histórica”. En *Revista Mexicana de Sociología*, 42 Vol.4, (1980). 1675

<sup>108</sup> Ibidem. 1685.

Durante la Regeneración (1886-1899) aparece una formulación autoritaria, católica e intolerable que pretende unificar la nación, desde arriba; que no busca ampliar la participación política, sino restringirla severamente y no expresa los intereses populares, sino que instrumentaliza el catolicismo de las mayorías para asegurar su conformismo.<sup>109</sup>

En otras palabras, mientras la población se enfrentaba por cuestiones como si la religión debía estar o no en la educación, la élite se preocupaba por consolidarse como una clase dirigente, hegemónica, nacional. Las élites colombianas (elites además rurales – incipientes) del siglo XIX, estaban interesadas por consolidar un Estado Nación, (estructura) que les permitiera un ejercicio del poder (agenciamiento) estable, es decir que perdurara y los posicionara. Por lo tanto, no van a difundir en la población la posibilidad que la Corte de Cádiz promovió en las élites criollas de generar una conciencia política, pues la inseguridad de su poder va a generar comunidades imaginadas de democracias restrictivas y excluyentes por definición. Este modelo excluyente es el que se critica severamente, pues su impacto en la población va a generar consecuencias irreparables a nivel de cohesión social. Al respecto Marco Palacios describe que estamos ante un modelo de Estado Social colombiano de conservadurismo social, dicotómico entre la legalidad y violencia para la legitimidad del poder, oligárquico y de liberalismo económico.



**Ilustración 7.** Ramon Torres Méndez (Atribuido). La Quinta de Bolívar. 1956. Oleo. Colección particular.

---

<sup>109</sup> Ibidem. 1681

Como se ha descrito, las élites latinoamericanas van a estar inmersas en postulados dicotómicos, entre aquellas que se perfilaron con características de preservar la monarquía hispánica en los territorios coloniales, frente a aquellas que pugnaron por la independencia total. Aquellas que por medio de actos de clientelismo reclutaron actores políticos y militares, en contra de aquellas que buscaron mecanismos electores, o elites que fueron de la mano con la tradición corporativa en contra de aquellas que prefirieron el concepto moderno de ciudadanía.

Sin embargo, las élites criollas independientemente de su afiliación política, van a fundamentar su poder (auto-legitimarse en la jerarquía más alta), mediante las ideologías de raza “limpieza de sangre” y civilización, promovidos por los europeos a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Como lo menciona Santiago Castro Gómez, para 1768, años después del destierro de los Jesuitas por la corona española empezaron a difundirse investigaciones filosóficas, de Cornelius Paw, William Robertson en 1777, quien da gran popularidad a las tesis ambientalistas de Buffon, todas estas obras afectaron la imagen del criollo americano, argumentando cuestiones de geografía y de clima, se decía por ejemplo que en América no existían animales tan colosales como la jirafas, los elefantes, rinocerontes etc. porque fueron regiones que se mantuvieron bajo el agua por mucho tiempo, y esto tuvo serias implicaciones en el desarrollo genético de las especies. En estos términos las personas nacidas en América con genes de su población, eran menos perfectas que los del viejo continente. Por otro lado, se describía que el clima del continente afectaba el desarrollo y el crecimiento del ser humano además de un impacto directo en la inteligencia, pues era demasiado cálido y promovía a que los cuerpos fueran débiles y bajos de estatura.

Estas publicaciones molestaron mucho a los criollos, pues se ponía en cuestión la misma raza de los hijos de ascendentes españoles nacidos en el continente americano. Castro Gómez ilustra el caso con jesuitas del exilio quienes se sintieron atacados por estos filósofos modernos y decidieron reivindicar su obra misionera. En estos términos tanto el padre Velasco, así como también del sacerdote mexicano Francisco Xavier Clavijero, publicaron textos rechazando estas corrientes filosóficas. Una de las cuestiones que más molestó a los jesuitas es la calidad argumental sin conocer el territorio americano de varios de estos filósofos.

Velasco y Clavijero eran miembros de la clase terrateniente criolla, ambos formaban parte del sector más progresista e inteligente de esa clase, pues

utilizaban la figura del indio como recurso ideológico para combatir los excesos de la política colonial española (Roig, 1984a: 242). Yo agregaría que la defensa del indio, llevada adelante por los dos jesuitas, es en realidad una defensa de la misión de la Compañía de Jesús en América (y en el mundo), que en su opinión había sido mal tratada con la expulsión decretada por los Borbones.<sup>110</sup>

Esta pugna por la raza de los criollos es paradójica, pues efectivamente la raza va a ser uno de sus principales pilas y sustentos de poder. En Colombia la cara de élites convertidas en comunidades políticas, mediante la consolidación de partidos (federalista y centralistas), van a retomar la figura del héroe para posicionarse a nivel ideológico. En este sentido por ejemplo Simón Bolívar va a ser retomado por la facción centralista, conservadora y religiosa, frente a Santander que va a ser retomado por el modelo federalista secular y legislativo y posteriormente van a representar las facciones liberales y conservadoras. En común, ambos héroes de la independencia también van a retomar los ideales de raza y civilización, en donde la preeminencia social de los criollos se va a detentar en las castas, creándose un imaginario según el cual “la limpieza de la sangre” es un capital simbólico y por lo tanto un elemento de distinción.

Lo anterior lo podemos observar en sus mismas representaciones que, por ejemplo, en la difusión de billetes<sup>111</sup> van a durar casi todo el siglo XX (ilustración 8). Ambos héroes fueron militares, pero claramente se destaca este rasgo en Bolívar y en Santander se destaca más su función administrativa. Como común denominador, los perfiles de ambos próceres responden al ideal racial criollo ubicado sobre todo en la tez blanca y la nariz aguileña. En este billete que va a circular desde 1923 hasta 1977, están expuestas las banderas, los rostros, las máscaras de la élite criolla colombiana, así como sus principales ideologías.

Lo que se debe tener presente es que Simón Bolívar es un héroe del Estado nación, que va a representar solo una facción de élite, militar, conservadora, ilustrada, pero sobre todo la diferencia más importante es que es una élite rural de los grandes hacendados y terratenientes (ilustración 7). Un grupo de élite muy tradicional, profundamente ligado a la tierra, que a partir de 1886 hasta la actualidad va a dominar el campo político del país. Al

---

<sup>110</sup> Santiago Castro Gómez. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. (Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010), 289.

<sup>111</sup> En la moneda se materializaba, como en ningún otro soporte, la figuración del absolutismo: es solamente el Estado, autorizado por su monarca, el que tiene la potestad de acuñar moneda. Natalia Majluf. “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”. *Histórica* XXXVII.1 (2013). 88

no ser una élite focalizada en lo industrial su proyecto de Estado Nación va a ser inacabado, anticuado, disgregador y retardatario.<sup>112</sup>



**Ilustración 8.** Anverso y Reverso de la última edición. Años de impresión 1923 – 1977. Diseño anverso: Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander. Diseño reverso: Cóndor de los Andes. Fuente: Banco de la República. [www.banrep.gov.co](http://www.banrep.gov.co)

<sup>112</sup> Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. (Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010).

## **CAPÍTULO 2.**

# **LA EXPOSICIÓN DEL HÉROE: LA QUINTA DE BOLÍVAR Y EL MUSEO NACIONAL.**

Se ha hablado de la construcción del héroe nacional y su apropiación, así como función simbólica dentro del establecimiento del Estado-Nación, y específicamente se ha tratado a Simón Bolívar dentro de estas categorías teóricas. También se ha descrito la construcción de la élite como un círculo minoritario, que se ha encargado de usar las estructuras institucionales para generar una hegemonía de poder y específicamente se ha relacionado la teoría con lo que podría llamarse la invención de las élites colombianas. Ahora bien, este capítulo trata sobre el objeto de estudio, específicamente los retratos de Bolívar, realizados por Pedro José Figueroa que se encuentran en el Museo Nacional de Colombia. La intención del análisis está dirigida directamente por las siguientes cuestiones ¿Cuál era la representación de Simón Bolívar para las élites colombianas? ¿qué significó la representación del héroe para este grupo minoritario de poder? Preguntas que guardan continuidad con el capítulo uno, pero que ahora se abordarán específicamente desde la imagen del retrato, (ilustración 11).

Para desarrollar estas cuestiones, el capítulo se va a dividir en diversas secciones. En primer lugar, se va a plantear a Bolívar como un ejemplo de ciudadanía, un modo de vida que incluye buenos modales y costumbres, para lo cual se va a abordar brevemente La Quinta de Bolívar como punto inicial. En este primer apartado, se van a detallar algunas cuestiones del héroe configuradas por las mismas élites y su pensamiento plasmado en una recreación de la vida cotidiana de este personaje, configuración que empieza a construirse con la ocupación de objetos y pinturas relacionadas al héroe en el Museo Nacional de Colombia.

En segundo lugar, se va a analizar la producción artística de sus retratos, identificando el papel de Pedro José Figueroa, pues fue uno de los pintores con gran reconocimiento en su época y por lo tanto su producción es oficial para la historia del arte institucional. El artista retrató a Bolívar al natural, siguiendo los cánones de producción pictórica de la primera mitad del siglo XIX, que obedecen a destacar propiedades del nacionalismo. En otras palabras, Pedro José Figueroa es uno de los artistas que ocupó una

posición privilegiada, puesto que tuvo la oportunidad de representar al libertador en vida. En este sentido, el apartado se dedica a observar el campo de producción artística y la estrecha relación con las élites, pues va a ser de extrema importancia identificar quienes eran los dueños de los retratos, sus afiliaciones políticas, pero además ¿Por qué tenían la preferencia de visualizar al héroe, en todo su esplendor y vida, dejando de lado un aspecto importante de la trayectoria del héroe como es su muerte?

Finalmente se realizarán diversas conclusiones, en donde la cuestión va ir ligada a la representación de Bolívar, pues bien es identificada la condición del héroe como una figura inalcanzable para los círculos populares y tiene una mayor cercanía con la élite criolla, por lo que puede configurar un elemento de auto legitimación. En este orden de ideas se va a desarrollar uno de los estatutos de la imagen, que va a estar estrechamente relacionado con los lugares que ocupó el retrato de Bolívar. Este capítulo va a estar enfocado a retratos del artista, pero el foco de análisis principal, va a estar centrado en el retrato oval del artista (ilustración 11).

## **BOLÍVAR COMO EJEMPLO DE VIDA**

La Quinta de Bolívar es un museo dedicado al libertador, encargado de mostrar su forma de vida, objetos valiosos, riquezas decorativas, narrativas de su cotidianidad y objetos significativos para el proceso de independencia. Según el museo su misión: “es un espacio dinámico que construye participativamente una experiencia significativa en torno a la figura y legados de Simón Bolívar, para contribuir al bienestar y la confianza entre los colombianos”.<sup>113</sup>

Según Fabio Zambrano,<sup>114</sup> la propiedad o el terreno fue adquirido en 1670, pero es hasta 1803 cuando se culminó la construcción de la Quinta de Bolívar, a cargo del comerciante José Antonio Portocarrero, quien tenía una gran amistad con el virrey José Antonio Amar y la Virreina Francisca Villanova. Era tal la relación entre estos personajes, que el comerciante tuvo que acelerar su construcción para recibir a sus amistades

---

<sup>113</sup> Casa Museo Quinta de Bolívar. “Misión y visión”. Recuperado de web oficial Casa Museo Quinta de Bolívar: <http://www.quintadebolivar.gov.co/quienes-somos/Paginas/Misi%c3%b3n-y-Visi%c3%b3n.aspx> (Consultado el 24 de agosto de 2019)

<sup>114</sup> Fabio P. Zambrano. Usos y transformaciones de la Quinta de Bolívar. *Credencia Historia* No.99. (1998) <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-99/usos-y-transformaciones-de-la-quinta-de-bolivar> (Consultado el 24 de agosto de 2019)



españolas. “su veneración quedó registrada en el comedor en una alegoría de Cupido que rodeaba la inscripción "Amar es mi delicia". La inauguración se realizó con una espléndida fiesta en el día del cumpleaños de la virreina”. Cuando murió José Antonio Portocarrero dejó su propiedad en manos de su hija, quien estaba desposada con un militar del bando realista. Con el proceso de independencia cuyas tensiones inician el 1810, migraron dejando la propiedad abandonada. Los hijos de la pareja no lograron tener recursos para darle un mantenimiento adecuado, cuyo punto máximo de descuido se alcanzó en 1819 fecha en la que están finalizando las guerras por la independencia.

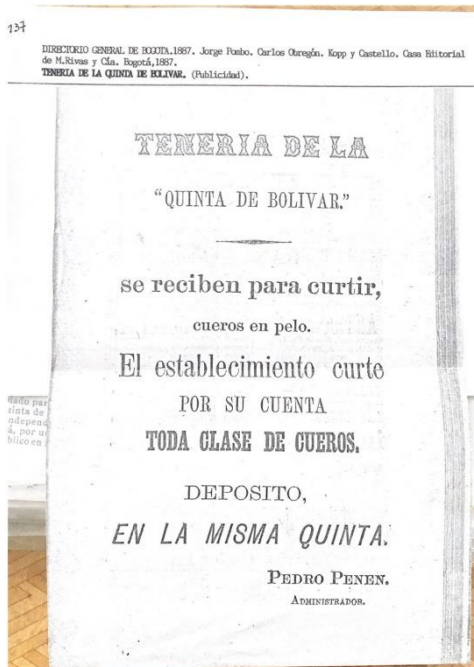
Cuando se hizo oficial la creación de la República de la Gran Colombia, el gobierno adquirió la propiedad para obsequiarla a Simón Bolívar por sus servicios a la patria. Sin embargo, antes de ocupar la casa, justo después de llegar victorioso de la batalla de Boyacá,<sup>115</sup> Bolívar se alojó en el Palacio de Virreyes, que posteriormente va a ser la residencia de presidentes. Este acto es importante, pues se da la ocupación de un espacio significativamente importante para la época colonial y su gobierno, resignificándolo por las nuevas minorías del poder, quienes van a fundar la idea de un Estado Nación en oposición a un virreinato. Es un espacio de poder, que es sustituido por una nueva forma de gobierno, aparentemente opuesta, pero que sigue ocupando los mismos espacios en la ciudad y cuyo interés está enfocado en la dominación del poder.

Esto mismo sucede con la Quinta de Bolívar, que fue realizada en honor a los virreyes y posteriormente se cambia, por ejemplo, la alegoría dedicada a estos "Amar es mi delicia" por una alegoría al héroe "Bolívar es el Dios de Colombia"<sup>116</sup>. Según lo describe Fabio Zambrano, Bolívar ocupó la casa muy esporádicamente, solo 423 días, y la tiene menos de una década en su poder, pues la regala en 1830 a su amigo José Ignacio París, empresario neogranadino, de gran riqueza por su adquisición de minas de esmeraldas. El

---

<sup>115</sup> Es una de las batallas más importantes en la historia nacional colombiana, esto sucede pues en esta batalla se garantiza la campaña libertadora de la Nueva Granada, mediante la separación del ejército español y su derrota. Pero además incorporando soldados americanos que antes estaban al mando de los realistas, y armamentos, municiones, caballería, etc. lo que permitió un considerable aumento del ejército libertador para así apoderarse de todo el territorio de la Nueva Granada. Daniel Gutiérrez Ardila. *1819. Campaña de la Nueva Granada. Boyacá*. (Bogotá: Universidad Externado de Colombia. 2019). 91-102

<sup>116</sup> "...Portocarrero para obsequiar al Virrey Amar hizo decorar el comedor de la poética Quinta con esta inscripción, a la verdad equivoca "amar es mi delicia", que fue reemplazada en tiempos de la República por estas ampulosas palabras: "Bolívar es el dios de Colombia". Ibañez, Pedro María. "Crónicas de Bogotá". Tomo IV. P.141 y 141. Archivo Casa Museo Quinta de Bolívar. Folio 149. (Sf)



**Ilustración 9.** Panfleto publicitario de la tenería  
fuente: del Archivo de la Quinta de Bolívar. folio 137

comerciante París es el encargado de traer las esculturas más reconocidas de Bolívar en Colombia, como lo son las de Pedro Teneraní, escultor italiano.

En 1859 la Quinta de Bolívar se destinó a la realización de reuniones de la sociedad Filotémica, para el partido conservador aglutinando a jóvenes de la incipiente élite capitalina. La hija de José Ignacio París, Manuela París vendió la propiedad en 1870 a Diego Uribe, con lo que empezó la Quinta cada década a ser cedida a diversas personas como Manuel Plata Asuero, Nicolás Vargas, Vladislao Posada, Jason Gaviria. En 1898 pasó a ser una fábrica de bebidas fermentadas y en 1906 se convirtió en una empresa de tenería (ilustración 9). Es hasta

1919 cuando la compra el doctor Alfonso Robledo y, junto con la Academia de historia y la sociedad de Embellecimiento hoy de Mejoras y Ornato, que se propuso realizar un museo bolivariano. Para lo cual se pasó la propiedad a manos del Estado en 1922.

Es pertinente empezar por la Quinta, pues es un espacio que se dedica a conservar la memoria de Simón Bolívar para el público. Al revisar los archivos del museo, se puede observar que en el inventario múltiples objetos con los que se inaugura el Museo, no pertenecieron a Bolívar, pero son objetos propios de la primera mitad del siglo XIX (Cuadro 2). Así mismo son objetos que no se desligan profundamente de los gustos o incluso símbolos de la corona española, y de tradiciones coloniales del siglo VXIII.

El Museo se inauguró con la intención de resguardar no solo artefactos propios del libertador sino también de la élite de la época, creando una narrativa en torno a creencias sobre cómo se vivía en tiempos del libertador. Así mismo los principales donantes a la Quinta son la actual Sociedad de Mejoras y Ornato de Colombia y el Museo Nacional de Colombia.

## Cuadro 2.

Catálogo del Museo Bolivariano de 1924. "Inventario 2".

<b>Inventario Museo Quinta de Bolívar 1924</b>	
<b>Objeto</b>	<b>descripción</b>
<b>Cuatro grandes campanas de vidrio</b>	Sobre zócalos de madera enchapados de caoba, dentro de las cuales hay diversas especies de aves tropicales. Hicieron parte del inmobiliario del Palacio de San Carlos en tiempos de Bolívar. Procedentes del Museo Nacional.
<b>Fragmentos de cuero.</b>	Del sillón de uso particular del libertador durante su permanencia en San Pedro Alejandrino. Procedencia del Museo Nacional
<b>Cañon de 85 cm</b>	Su nombre "la faulete" grabado sobre la boca la cual tiene 9 cmts de diámetro. Sobre la culata el monograma de Calos IV. Alrededor de ella, "Enero de 1784. Barcelona". Procedente del Museo Nacional.
<b>Culebrina francesa de 2 metros 45 cm.</b>	De bronce, boca 9 cmts y encima su nombre "La Latin" (...) en alto relieve las armas de Luis XIV (...) Boletín de las armas españolas dice que vino con Morillo al sitio de Cartagena donde quedó más tarde en poder de los patriotas. El ejército constitucional la trajo a Bogotá en 1854. Esta montada sobre cureña y ruedas de madera. Procedencia del Museo Nacional.
<b>Una espada con empuñadora plateada</b>	Y vaina deteriorada que se cree perteneció al General Santander. Adquisición de la Junta de la Quinta.
<b>Una espada de empuñadura dorada</b>	Y vaina de cobre que se cree fue del libertador. Adquisición de la Junta de la Quinta.
<b>Un par de espolines</b>	Plateados que igualmente se cree pertenecieron al libertador. Adquisición de la Junta de la Quinta.
<b>Dos mesas antiguas</b>	De madera con embutidos y barnizadas de tapón. Adquisición de la Junta de la Quinta.
<b>Dos mesas pequeñas de caoba antiguas</b>	Adquisición de la Junta de la Quinta.
<b>Dos mesas grandes de caoba antiguas</b>	Adquisición de la Junta de la Quinta.
<b>Dos canapés antiguos tallados</b>	Con ule de color carmelita, con patas de león. Adquisición de la Junta de la Quinta.
<b>Un reloj de sobremesa antiguo</b>	Todo de metal. Adquisición de la Junta de la Quinta.

<b>Dos sillones y un sofá antiguos</b>	Barnizados de blanco, con labores doradas y tapizadas de seda roja. Adquisición de la Junta de la Quinta.
<b>Una mesa antigua</b>	De fondo rojo con labores doradas. Adquisición de la Junta de la Quinta.
<b>Una alfombra pequeña antigua</b>	De fondo amarillo y labores rojas y azules. Adquisición de la Junta de la Quinta.
<b>Un piano vertical de caoba</b>	Con columnas negras, labores de cobre, en la parte superior rodeado de una barandita y coronado por una águila dorada. Lleva además en la parte interior una placa de cobre con la siguiente inscripción "Fabricada per David Mc Cormick". Adquisición de la Junta de la Quinta.

Fuente: Archivo Casa Museo Quinta de Bolívar. folio 147-171. Elaboración propia 2020.

La colección -(una corta parte se describe en el cuadro 2)- tiene gran cantidad de objetos que como lo mencionábamos antes, no propiamente fueron del libertador, pero que sí guardan una relación con este. En consecuencia, se ubican imágenes y objetos de otros héroes de combate, así como personajes cercanos a Bolívar entre ellos Manuelita Sáenz. Lo que interesa profundizar al respecto, es que la Quinta surge después del Museo Nacional como un espacio que idealiza la imagen del héroe a semejanza de las tradiciones de élite, mostrando así al público la grandeza de este personaje y su superioridad frente al resto de ciudadanos. Además, es un museo que se consolida cuando la élite conservadora de finales del siglo XIX, a cargo de Rafael Núñez, logra la hegemonía de poder.

Un venerable escritor nacional, don José Caicedo Rojas, nos dejó en sus memorias de un antiguo colombiano, preciosas confidencias sobre esa Quinta histórica y sobre familiares episodios ocurridos allí en tiempos de Bolívar. Reminiscencias de esta clase pueden parecer frívolas a la mayoría de los lectores, más, como la verdad y la belleza siempre fueron aspiraciones y deleite de un pequeño grupo de espíritus selectos, estos sabrán apreciarla la suave platina que ha dado el tiempo a estos paliques y a estos recuerdos. La circunstancia más insignificante, una anécdota, una palabra de los héroes tiene un valor sin tasa y un sabor inefable para los que aman reconstruir el Dorado ambiente de las grandes épocas históricas. Ante tales recuerdos y en medio de tales documentos, llega hacer uno el contemporáneo de los hombres cuya historia se refiere.<sup>117</sup>

<sup>117</sup> Este fragmento fue realizado por el poeta colombiano. con varias colaboraciones aparecidas en la prensa de Bogotá. Cornelio Hispano. "fotocopia de noticia sobre la Quinta de Bolívar". *Revista el gráfico*. Archivo Casa Museo Quinta de Bolívar. s. f. Capeta 2. folio 100.

Este fragmento de la revista *El Gráfico* muestra la idealización del proceso de independencia, cuando se refiere al “dorado ambiente de las grandes épocas históricas”, está haciendo una apología a las guerras para la consolidación de un Estado Nacional, así como también generando elementos que impactan la memoria histórica. En este orden de ideas, cualquier aparato crítico de los sucesos históricos es anulado, pues atentan contra la grandeza del Estado, por lo que se deja de lado lo conflictivo de la época, la pobreza del Estado a nivel económico, la bifurcación política y poca cohesión social, entre otras cuestiones que son sumergidas por los hechos heroicos.

Pero además cuando menciona “un pequeño grupo de espíritus selectos” como aquellos capaces de entender la historia, hace referencia efectivamente a una pequeña élite culta. Esto resulta relevante, pues esta nota es de la primera mitad del siglo XX, probablemente de 1920 a 1930 fechas en donde la Quinta de Bolívar acabó de establecerse como casa museo.<sup>118</sup> Es decir que en pleno siglo XX el mito del héroe y el Estado se refuerzan desde una concepción minoritaria privilegiada, dejando en otro plano otras realidades, matices, narrativas que se ubicaron dentro del contexto colombiano. La misma quinta de Bolívar en tiempos de Bolívar no pasaba por su mejor estado y tampoco fueron muchos los episodios que dejó el héroe en este lugar. Otro fragmento de la revista *cromos* indica:

Tal vez más adelante, cuando vengan generaciones menos escépticas e indiferentes al culto del pasado que las nuestras. Esta vieja casona será. Con sus muros venerables y sus árboles centenarios algo como un templo sagrado adonde no se podrá entrar sino dejando las sandalias en la puerta.<sup>119</sup>

Son precisamente los sentimientos de la indiferencia y el escepticismo los de la mayoría de los colombianos, provocados por la falta de identidad con el héroe y con la cultura de élite, pues estas narrativas enfocadas en grupos minoritarios acomodados solo generan distancia y no apropiación cultural. Cabe resaltar que hoy en día el Museo de la Quinta tiene cambios en sus narrativas, pero no son de interés para el análisis que se hace

---

<sup>118</sup> El Gráfico es un periódico que circuló entre 1910-1941. Como lo describe Paula Andrea Marín Colorado. En “Diversificación del público lector en Bogotá (1910-1924). Un análisis de las revistas ilustradas *El Gráfico* y *Cromos*”. *hist.mem.*, N°. 13. (2016). 185-214. <http://www.scielo.org.co/pdf/hismo/n13/n13a07.pdf> (Consultado el 10 de octubre de 2019)

<sup>119</sup> Castillo, Eduardo. “Bogotá pintoresco. La quinta de Bolívar”. *Revista cromos número 208*. Archivo Casa Museo Quinta de Bolívar. 1920. Capeta 2. folio 146

en este ensayo, pues solo se retoman aquellas pertenecientes a la primera mitad del siglo XX.

Ahora bien, si lo que nos interesa es adentrarnos en la identidad de élite, es propio ir al Museo Nacional de Colombia, pues esta es la primera institución encargada de generar memorias sobre los procesos de consolidación de la identidad nacional. Incluso las narrativas sobre el héroe cambian, pues cuando se inaugura la Quinta de Bolívar como Museo, empieza a guardar estrecha relación con el Bolívar trágico,<sup>120</sup> mientras que en el Museo Nacional el héroe siempre es aquel triunfante, que ganó grandes batallas, vestido usualmente de militar, en donde sus últimos días y muerte son olvidados y anulados dentro de esta narrativa.

## **EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA.**

A grandes rasgos el Museo Nacional se fundó bajo una “comisión científica” conformada por Francisco Antonio Zea, quien encontró apoyo económico, científico y reconocimiento internacional mediante sus conexiones europeas. La entidad se fundó bajo el nombre Museo de Historia Natural y Escuela de Minería, muy apegada a pensamientos de la ilustración europea. La tipología corresponde a la de Museo Nacional, la cual se puede distinguir por:

Su carácter jurídico, como un museo de titularidad Estatal, que está adscrito al Ministerio de Cultura y sus colecciones son patrimonio de la nación. Es un museo general porque comprende el carácter histórico, etnográfico y arqueológico, es decir que reúne elementos interdisciplinarios y mixtos, por lo que se puede ubicar en diferentes categorías. Así mismo, según su alcance geográfico se podría clasificar, puesto que es un museo que representa la historia de la nación y culturas relacionadas dentro de su contexto histórico y los límites del territorio nacional.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> De hecho, la historia de la Quinta y el abandono al que se sometió, se liga con el trágico desenlace de Bolívar como héroe olvidado, quien nunca vio su sueño hecho realidad. Al respecto se pueden encontrar varias notas periodísticas que indican o relacionan el abandono de la casa con la tragedia del héroe, como, por ejemplo: Véase, José Juan Tablada, “¿Qué mundo, que en esta quinta, que es el relicario de la tristeza de Bolívar, vague su espíritu entre las ruinas de su obra trunca y desplumada, como implacable alma en pena?” *el tiempo*. Archivo Casa Museo Quinta de Bolívar. 1919. Carpeta 2. folio 47

<sup>121</sup> Laura Ximena Vanegas Muñoz. "Representaciones de la identidad nacional en el museo nacional de Colombia." (tesis pregrado sociología, Universidad Santo Tomás de Colombia,2016), 35.

Es clave destacar que “Los primeros cuadros que conformaron la pinacoteca del Museo Nacional fueron los retratos de Carlos Linné (...) Con la advertencia de que su valor no era pictórico sino documental, además de otros retratos de Alejandro de Humboldt y José Celestino Mutis”,<sup>122</sup> nos habla de retratos con intenciones de ocupar espacios de documentación y memoria nacional.

La apertura del Museo Nacional fue en 1824 a cargo del vicepresidente Francisco de Paula Santander, en donde inicialmente contó con dos salas, la primera de colecciones de zoología, mineralogía y botánica y la segunda con colecciones de objetos de Historia, Ciencias y Arte. Las primeras colecciones del museo en el ámbito histórico y artístico, estuvieron enfocadas a resaltar héroes de la patria, victorias de guerras, y personajes importantes en el panorama político, económico, dentro de la consolidación del Estado Nación. Además, el Museo Nacional “orienta colecciones objetos histórico y artísticos más notables de la época prehispánica, de la colonia y de la guerra magna inconclusa”.<sup>123</sup>

En este orden de ideas, es efectivamente en el Museo Nacional, donde podemos rastrear los mitos de héroes y heroínas nacionales, y su representación en objetos (pinturas, artefactos de guerra, elementos de la vida cotidiana etc.) simbólicos y de culto importantes para la consolidación de la memoria nacional, como es el caso específico de los retratos de Bolívar (ilustraciones 2, 4 y 5). Pues, aunque la Quinta es una continuidad narrativa, es el Museo Nacional el primer encargado de generar espacios específicos para los símbolos, iconos e imágenes ligados a fomentar la identidad nacional y donde se encuentran múltiples elementos relacionados con la formación de las élites colombianas.

## **LA LLEGADA DEL HÉROE AL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA**

Desde el siglo XIX, con la fundación del Museo hasta mediados del siglo XX, esta institución paso por grandes dificultades como una colección inestable, ocupación de edificios esporádicos. Martha Segura menciona las diversas sedes que ocupó el Museo Nacional, desde La Casa Botánica de 1824 a 1842, pasando a ocupar una de las salas del edificio de la *Secretaría del Interior y de la Guerra*. En 1845 se traslada a la Casa de las Aulas, hoy Museo Colonial y en 1854 el museo es cerrado por la guerra denominada La

---

<sup>122</sup> Ministerio de Cultura. *Museo Nacional de Colombia, el monumento y sus colecciones*. (Bogotá Colombia: Ministerio de Cultura, 1997). XVII

<sup>123</sup> Ibid.



**Ilustración 10.** Simón Bolívar. atribuido a Pedro José Figueroa. (Ca. 1820). Pintura óleo sobre tela. 95 x 64 cm. Colecciones Colombianas, Museo Nacional de Colombia, número de registro 1805.

Revolución de Melo, quien convierte el edificio de Las Aulas en la sede de su cuartel. En la guerra de los Democráticos contra los Gólgotas “instituciones culturales como el Museo quedaron totalmente desatendidas y a merced del deterioro”.<sup>124</sup>

En este orden de ideas, se puede identificar que el museo pasó por un proceso de deterioro a causa de las guerras civiles que sufrió Colombia, así como los cambios presidenciales tan abruptos en todo el siglo XIX, por lo que su formación como institución museística se estancó y pasó a ser una institución de segundo plano para el Estado Nacional. Es hasta principios del siglo XX, específicamente 1910, que se reglamenta el museo mediante el

decreto 66<sup>o</sup> bajo la presidencia de Carlos E. Restrepo.<sup>125</sup> Ahora bien, el Museo Nacional también dio origen a otras instituciones a partir de la división de sus fondos como: El Museo de Bellas Artes, Museo de la Quinta De Bolívar, Museo de Ciencias Naturales, Museo de Armas del Ejército, Museo Arqueológico y Etnográfico, Museo Geológico. Museo Colonial y también para la construcción del Museo del 20 de Julio.

En todo este proceso que sufre el Museo Nacional, se debe mencionar que el origen de la colección de historia de la institución, retoma la expedición Botánica<sup>126</sup> y elementos

<sup>124</sup> Segura Marta. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia. Tomo I y Tomo II.* (Bogotá Colombia: Museo Nacional de Colombia. 1995) 97.

<sup>125</sup> Ibidem. 211.

<sup>126</sup> “De las dos variantes que he anotado, la que corresponde al ingenuísimo de los dibujantes de la Expedición Botánica o al primitivismo de los pintores anónimos, tendrá proyecciones heterogéneas, pero siempre presididas por el ansia de copiar el paisaje y dar testimonio del hombre”. Cabrera, Eugenio Barney. "Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX." *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 3 (1965). P74. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/29677> (Consultado el 10 de octubre de 2019). En este orden de ideas la expedición botánica va a dar inicios a las producciones artísticas, y va a ser testimonio de las riquezas nacionales y su estudio, por lo



de la guerra de independencia.<sup>127</sup> En 1840 el Museo designa un espacio dedicado a los héroes de la independencia. En 1880 y 1917 se hacen algunas donaciones y nuevas adquisiciones para el Museo Nacional. En 1959, Eduardo Santos realiza una donación de 181 piezas, la colección cuenta con más de 3500 piezas catalogadas y clasificadas para procesos de investigación. A esta donación corresponden algunos de los retratos de Pedro José Figueroa, cuyo análisis se va realizar más ampliamente en el siguiente apartado.

Ahora bien, Santiago Robledo Menciona que en Colombia se privilegiaron las producciones de retratos sobre las producciones de pinturas de historia en el siglo XIX. Se debe destacar que, de cualquier forma, se dio una escasez de producciones pictóricas en general por la falta de comisiones estatales. Por lo tanto, Robledo describe que la producción de retratos y pinturas de historia en Colombia no fue financiada por el Estado Nación, sino por intereses de sectores privados. “Debido a las limitaciones del erario público, no sorprende que las galerías colombianas de retratos de sujetos ilustres más relevantes —al óleo e impresas— fueran producto de la iniciativa privada y no proyectos financiados por el Estado”.<sup>128</sup> Esto afecto al Museo Nacional y su colección que se fue ampliando gracias a objetos conservados en otras dependencias gubernamentales, así como donaciones privadas.

Como se ha descrito anteriormente, los primeros acervos del Museo estaban enfocados a relucir una nación racional, científica, ilustrada y en constante progreso, por lo que se privilegiaron artículos de la botánica, así como objetos antropológicos. También es importante mencionar que los primeros retratos que van a ser parte del museo, fueron de importantes personajes a nivel científico como Alejandro de Humboldt y José Celestino Mutis. Es hasta 1840 que se realiza una sala en el museo dedicada a los héroes de la independencia. En estos términos por ejemplo, “el primer retrato al óleo de Santander que

---

tanto, va estar relacionada con la ilustración, y también va a ser una impulsora del arte en la historia colombiana.

<sup>127</sup> “Se sumaron a la colección los trofeos de batalla, banderas de ejércitos vencidos, medallas, condecoraciones más importantes, una de las piezas más significativas de esta colección es la corona de oro, diamantes y perlas que se le entregó a Bolívar en Cuzco (Perú) y el general Sucre la donó al museo como tributo patriótico...el héroe Ayacucho envió el manto de una de las últimas mujeres del último emperador de los Incas: Atahualpa. Ministerio de Cultura. *Museo Nacional de Colombia, el monumento y sus colecciones*. (Bogotá Colombia. Ministerio de Cultura, 1997). 132

<sup>128</sup> Santiago Robledo Páez. "Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX: ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas." *Historia y sociedad* 34 (2018): 92. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6424829> (Consultado el 28 de octubre de 2019).

llegó al Museo fue pintado por José María Espinosa en 1853 y donado por los descendientes del general en 1887".<sup>129</sup> También la primera efigie de Bolívar pertenecía a una colección privada de *Constancio Franco Vargas (1842-1917)*.

Muchas producciones simbólicas propias del mito del héroe no fueron resultados de proyectos nacionales, sino de intereses particulares, privados e individuales. Sin embargo, estas iniciativas privadas, poco a poco, se transformaron dando un carácter más público y didáctico a las imágenes, pues "Los retratos de los héroes de la patria sirvieron como símbolos del nuevo orden —a la par de escudos, banderas y alegorías— ocupando posiciones relevantes en espacios y ceremonias públicas".<sup>130</sup>

Añadiéndoles un valor testimonial, histórico y documental, lo cual va a producir que en el siglo XX los estudios sobre los próceres de la patria y sobre todo los enfocados a Simón Bolívar como el trabajo de Boulton, se enfoquen a encontrar en retrato más auténtico, más parecido a la figura real de Bolívar, en vez de cuestionar su función.<sup>131</sup> Con el interés de conmemorar la etapa de la independencia, en el siglo XX se hace pleno uso de los retratos de Bolívar para realizar eventos de culto como la conmemoración de la batalla de Boyacá, entre otros sucesos. Pero además se puede identificar como entrado este siglo, se empieza a generar la mayor producción académica colombiana de retratos de próceres y personajes históricos. Cabe mencionar que la mayor parte del siglo XIX las producciones pictóricas fueron de iniciativa privada, sin embargo, el Estado posteriormente va a generar leyes y decretos para la factura de retratos que honren personajes históricos, es decir que los símbolos nacionales no fueron creados o imaginados exclusivamente a partir de sectores privados<sup>132</sup>.

Es importante resaltar este carácter privado, pues lleva a ligar los retratos de Simón Bolívar aún más con su relación de élite, pero además como hemos podido observar en algunas publicaciones periódicas, los grupos minoritarios acomodados eran celosos frente a estas producciones. Los préstamos de obras de arte alusivas a héroes de la

---

<sup>129</sup> Ibidem. p. 97.

<sup>130</sup> Ibidem. p. 97

<sup>131</sup> Carolina Vanegas Carrasco. "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica." *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 22 (2012): 112-134. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46166/47748> (Consultado el 28 de octubre de 2019).

<sup>132</sup> Santiago Robledo Páez. "Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX: ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas." *Historia y sociedad* 34 (2018) <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6424829> (Consultado el 28 de octubre de 2019).

independencia, así como su tardío arribo al Museo Nacional,<sup>133</sup> la gran distancia en las formas de representación de los próceres frente al pueblo y su vida cotidiana, la forma en que se destaca el individuo personal, sobre la ciudadanía, generar rupturas de identificación con el público en general, mostrando incluso un avaro interés de compartir estos elementos.

Se puede afirmar que estos retratos no eran Bolívares para el pueblo, eran destinados para las élites, y no todas las élites, sino elites capitalinas, es decir aquellas residentes en Santafé de Bogotá que apoyaban los ideales políticos del centralismo, pero además eran retratos para generar máscaras de la élite ante el mundo, como un grupo político estable y dominante. Su representación, tanto en el siglo XIX como en el siglo XX, es exclusiva a un grupo minoritario de poder, así haya una apertura a las narrativas trágicas y la muerte desamparada del héroe.

---

<sup>133</sup> El Museo Nacional durante largo tiempo funcionó bajo la lógica de una institución que resguardaba y protegía el patrimonio nacional, es decir que no había una gran apertura al público, así como tampoco un acercamiento pedagógico a este. Se movía en la lógica de Museo como un espacio sagrado, comentado por: Pierre Bourdieu y Alain Darbel. *El amor al arte: Los Museos Europeos y su público*. (Barcelona – España: Editorial. Paidós Ibérica, 2003).



Ilustración 11. Retrato oval de Bolívar, junto con Ficha de catalogación.

**Ficha de catalogación:**

**Autor:** Atribuido Pedro José Figueroa (Ca 1770 – 1836).

**Título:** Simón Bolívar. *Libertador de Colombia*.

**Fecha:** 1821.

**Región:** Nuevo Reino de Granada – República de la Gran Colombia.

**Técnica y o materiales:** óleo sobre tela.

**Colección:** Museo Nacional de Colombia. Número de registro 0398

**Registro de procedencia:** Donado por Felipe F. Paúl (ca. 1886). Pintado por decreto del Congreso en 1821. Figura en el Catálogo general del Museo de Bogotá (1917), Salón de Antigüedades, con el N.º 103.

**Inscripción:** Presenta en la parte superior la inscripción: “SIMÓN BOLÍVAR LIBERTADOR DE COLOMBIA”, al costado izquierdo: “DECRETO DEL PRIMER CONGRESO GENERAL”, al costado derecho: “DE COLOMBIA DE 20 DE JULIO DE 1821. IIº”. **Medidas:** 97 x 75,5 cm

## EL HÉROE Y ÚNICAMENTE EL HÉROE, RETRATO DE BOLÍVAR.

*Suenen las campanas de la memoria, para recordarnos el triunfo de la Batalla de Carabobo, que, entre ráfagas de cañones y estruendosas culebrinas francesas, fue guiándonos a la victoria, la espada con empuñadura dorada del libertador suramericano.* No es gratuita la inscripción superior en el retrato (ilustración 11), “Simón Bolívar Libertador de Colombia”. Ni tampoco la del costado izquierdo y derecho, pues efectivamente, fue en el “Decreto del Primer Congreso General de Colombia de 20 de julio de 1821”, o, dicho de otro modo, “Decreto de Honores”, en donde se reconoció “la memorable jornada, que consolidó la nueva existencia de la república y en tal sentido, las heroicas proezas del libertador”, las cuales, fueron merecedoras de “eternas alabanzas y agradecidos recuerdos”.<sup>134</sup>

No es otra la intención del autor de este retrato, el reconocido pintor neogranadino, Pedro José Figueroa, ya que nos muestra la imagen triunfante y posicionada del héroe. Al mismo tiempo, aquí se genera una iconografía clave para representaciones posteriores del libertador, como la posición de los brazos en jarra, que es una señal de dominio y posesión, característica del lenguaje corporal masculino miliciano con mirada penetrante, fuerte y directa. Una mirada comprensiva, fija en el espectador, como un padre que educa a su hijo. Se destaca además en su rostro rasgos del ideal racial criollo, como la nariz aguileña. Así como las patillas y el mostacho que obedecen a la moda militar.

El rostro es la parte más realista del retrato, parece ser que el artista quería privilegiar esta parte del cuerpo, que tiene una posición peninsular. Otorgándole el mayor detalle posible, mediante el ejercicio pictórico de sombras, para particularizar efectos de expresión. Y es que, como lo describe George Simmel, el rostro, junto con la representación de los ojos, genera la capacidad máxima de reflejar el alma y entrar en la psique, a la vez

---

<sup>134</sup> “3. Que tan glorioso combate es merecedor del agradecido recuerdo y eterna alabanza, tanto por la pericia y acierto del General en Jefe que lo dirigió, como por las heroicas proezas y rasgos de valor personal con que en él se distinguieron los bravos de Colombia. 4. En fin, que es un deber de justicia presentar a sus ilustres defensores los sentimientos de gratitud nacional, así como también pagar el tributo de dolor a los que con su muerte dieron honor y vida a la Patria”. (Leyes de 1821, Decreto 23 de julio). “Sobre gracias y honores a los vencedores en la batalla de Carabobo”. *El Congreso General de la República de Colombia*. 96 [http://www.bdigital.unal.edu.co/21/34/leyes\\_de\\_1821.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/21/34/leyes_de_1821.pdf) (Consultado el 28 de octubre de 2019)

que un efecto de movimiento pasajero, en los rasgos del rostro, que muestra un carácter permanente.<sup>135</sup>

La casaca de pechera, cuello alto, con charreteras de hilos dorados entorchados y detalles de estrellas doradas, en cada lado de los hombros de Simón Bolívar, desde las cuales se desprenden las mangas angostas y azules oscuras, con puños rojos, dejan ver algunas partes de las manos mal logradas del libertador, cubiertas con guantes blancos, las cuales, guían la mirada a la faja ancha de colores dorado y rojo intercalados. En la parte inferior de la faja se observa una chapa dorada que tiene la inicial de su nombre (B) en mayúscula. Esta parte céntrica es decorada con dos borlas doradas que caen en dirección a la pierna izquierda del libertador. Lleva un calzón rojo y a su izquierda, se asoma tímido, el sable con empuñadura dorada y una borla de hilos entorchados. En la mano derecha, sujeta un bastón. Todo el atuendo está bordado con figuras fitomorfas y en hilo dorado, en las cuales se distinguen las hojas de laurel, propias de la tradición honorífica neoclásica.

La indumentaria es de colores sólidos y cubre el cuerpo de Bolívar en un traje ceremonial militar, nótese incluso las 3 condecoraciones ubicadas en el pecho que pasan inadvertidas y se pierden con los colores de la casaca. Parece que la cuestión bélica no es una característica que el pintor quiso destacar, más no se engañen, este Bolívar triunfante y sereno, está preparado para establecer el Estado nación colombiano, desde la política, con bastante “firmeza, sabiduría y rigidez”, pero “no le temblará la mano” a la hora de defender su patria y tener que desenfundar de nuevo su espada.

Esta obra de tres cuartos, nos muestra uno de los estilos pictóricos más destacados de la primera mitad del siglo XIX en Colombia, y es en su formato oval de 77 x 75,5 cm,<sup>136</sup> que se observa la contención de una imagen, así como su sosiego después de la guerra. Puede ser esta la razón por la cual vemos carencia de otros elementos de fondo (que es de color pardo), como paisajes o recintos cerrados, aquí solo interesa resaltar al héroe y únicamente al héroe. Este Bolívar triunfante y posicionado, pintado por Figueroa, tiene la

---

<sup>135</sup> “la expresión pasajera del movimiento queda reflejada en los rasgos del rostro, que son expresiones del carácter permanente”. George Simmel. “La significación estética del rostro”. En: *El rostro y el retrato*. (España: Casimiro. 2011). 9 - 18.

<sup>136</sup> Según la coordinadora del área de conservación, del Museo Nacional de Colombia, María Catalina Plazas, “la pieza sin marco mide 97 x 75. Sin embargo, desconocemos las medidas certeras de Bolívar, se dice, que fue de baja estatura, pero tampoco tenemos los análisis científicos que lo acrediten. Por lo anterior, no es posible afirmar que se trate de 1:1. Si bien, haciendo los cálculos del tamaño de la obra respecto a la persona de estatura baja, la pieza no corresponde a estatura natural siendo el cuadro más pequeño que la persona”. Mensaje de correo electrónico a la autora, 23 de octubre de 2019.

intención de recordarnos mediante las líneas hieráticas, los colores planos y la postura rígida, que aquí estamos frente a una imagen, este no es el Bolívar de verdad, este es tan solo uno de sus recuerdos, de entre muchos otros, que dejó para la posteridad.<sup>137</sup>

## **PEDRO JOSÉ FIGUEROA, ARTISTA DE ÉLITE.**

El artista neogranadino Pedro José Figueroa<sup>138</sup> (1770-1836), fue de los pocos pintores que pudo acceder a retratar a Bolívar en vida. Se encuentra justo en la línea divisora de la época colonial, el virreinato de la Nueva Granada y el surgimiento de la República de la Gran Colombia. En sus obras desarrolló grandes rasgos iconográficos necesarios para la fomentación de valores nacionales mediante el culto heroico.<sup>139</sup>

José Figueroa, fue un pintor de gran reconocimiento de su época y destacó frente a otros artistas, como José Gil de Castro y José María Espinosa.<sup>140</sup> Es posible afirmar entonces, que en el campo de producción artística estuvo ubicado en la parte más alta, ya que no cualquiera tenía el privilegio de generar este tipo de imágenes. Además, su oficio lo aprendió en el taller de pintura del maestro Pablo Antonio García del Campo. Posteriormente logró fundar su propio taller de pintura y en este encontró numerosos discípulos relevantes para el desarrollo del arte nacional, entre ellos se pueden ubicar a sus hijos José Celestino, José Miguel y José Santos; así como Luis García Hevia y el historiador José Manuel Groot. Más allá de pequeños datos en diversas publicaciones académicas, no hay biografía del artista que detalle a profundidad su vida.

---

<sup>137</sup> Y es que efectivamente “Los personajes heroicos en la pintura del siglo XIX, como el caso de este Francisco de Paula Santander realizado por Espinosa en 1805, no son un retrato como tal, sino más la representación de un personaje, la escenificación de un mito, una leyenda, un semidios”. Yobenj Aucardo Chicangana Bayona. *La Independencia en el arte y el arte en la Independencia*. (Colombia: Ministerio de Educación Nacional, 2010), 86.

<sup>138</sup> No hay certeza sobre el parentesco de Pedro José Figueroa con el taller reconocido de los Figueroa de la época Colonial, se les reconoce como diferentes familias.

<sup>139</sup> Según la coordinadora del área de conservación, del Museo Nacional de Colombia, María Catalina Plazas, el retrato de Bolívar en formato oval no se encuentra firmado, por tal razón es atribuido a Figueroa, sin embargo, a la fecha no se ha determinado análisis de laboratorio que permita establecer con certeza que se trata de este artista. Por técnica y por apreciación estética existe una alta probabilidad que se trate de José Figueroa. No obstante, a la fecha, esta información no se ha podido comprobar científicamente. Mensaje de correo electrónico a la autora, 23 de octubre de 2019.

<sup>140</sup> Como lo describe eugenio Barney Cabrera “La escuela de retratistas republicanos, a cuya cabeza figura el mencionado Pedro José Figueroa, cuando se inicia el siglo XIX” Cabrera, Eugenio Barney. “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX.” *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 3 (1965): 88. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/29677> (Consultado el 28 de octubre de 2019)



**Ilustración 12.** Pedro José Figueroa. Título: La muerte de Sucre. 1835. Óleo sobre tela, 139,5 x 200 cm. Colección del Banco de la República, Bogotá Colombia.

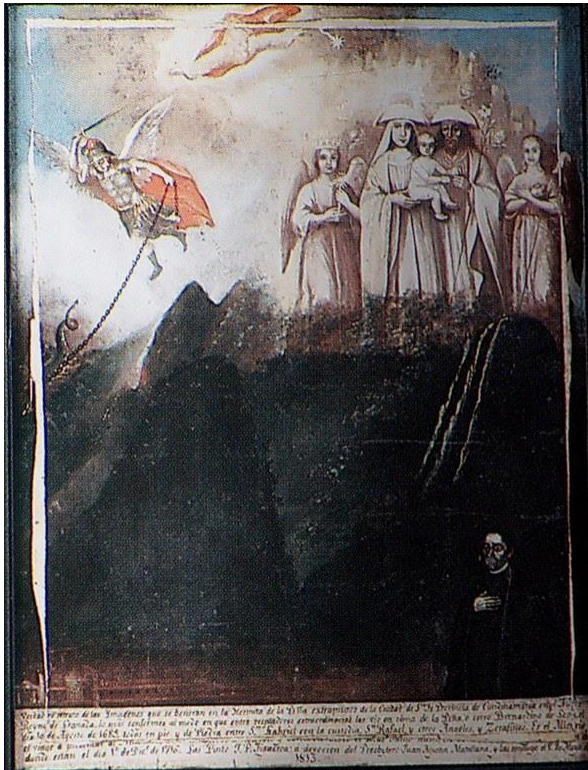
Sobre su forma de pintar a Bolívar se han realizado diversos comentarios. En primer lugar, se le cataloga como un pintor de estilo tardo colonial o neo primitivista. Esto sucede pues las figuras que detalla son rígidas y solemnes, que resaltan distancia con el espectador e incluso con el artista mismo y a la vez se les confiere un carácter sagrado. El resultado es producto de la observación del artista, mediado por la conciencia sobre el carácter testimonial de su obra y los personajes que está retratando. Aunado a esto, la carencia de academias de Bellas artes inexistentes en el país durante casi todo el siglo XIX tiene un impacto directo en la técnica del artista, por lo tanto, se le confiere ese carácter “naif”.<sup>141</sup>

“La casi absoluta falta de competencia en el oficio y la actitud reverente de los pintores de la primera mitad del siglo ante los personajes se manifestaba en los aspectos arcaizantes de los cuadros, en la tiesura o rigidez anti-anatómica de las figuras, en la enorme proporción de estas con referencia a los paisajes, en la forma plana y rotunda de las cosas, en la falta de perspectiva natural y en la lejanía psicológica del pintor respecto a los hechos o personalidades retratadas.

---

<sup>141</sup> Ibid.





**Ilustración 13.** Pedro José Figueroa, título: nuestra señora de la peña, 1813. óleo sobre lienzo (ex,voto). Ubicación: comunidad Agustina, Bogotá Colombia, fuente: Archivo Jaime Borja 3415A/3890B

Pero todo ello configura desde luego un estilo iconográfico y una manifestación cultural que define bien al lugar y a la época”.<sup>142</sup>

En líneas de Gil Tovar es posible afirmar que Pedro José Figueroa siguió las preferencias retratísticas de los pintores celebres de la época quienes se dedicaron a representar a próceres, religiosos de altas jerarquías y personajes que ocuparon cargos privilegiados políticos, sociales y de preferencia sujetos masculinos. Así mismo estas representaciones obedecían a un canon estético específico, el cual no se enfocaba en generar efectos hiperrealistas, sobre todo en el género retratístico no se conferían elementos de perspectiva, ni profundidades por medio de sombras y colores, por lo que hay ausencia de texturas

y volúmenes. Por el contrario, las representaciones pictóricas se centraban en generar una representación plana, acartonada que beneficiaba un carácter distante a la vez que generaba un alto valor documental histórico.

En estas representaciones, la simplicidad del retrato jugaba un papel primordial pues el foco de atención no estaba en otros detalles de las pinturas sino en el personaje mismo retratado dentro de las obras. En otras palabras, el carácter estético no es lo dominante de la pintura, pues no se trataba de hablar de la belleza o fealdad de Bolívar, el tema era que Bolívar y su imagen debían ser parte de la memoria de los ciudadanos colombianos. Sus producciones se movieron dentro de ámbitos privados, pero también públicos con la intención de generar lo que posteriormente se denominó *imágenes propagandísticas*.

El artista poseía un fuerte carácter nacionalista, por los temas que prefirió representar en vida, pero además no dejó de lado sus herencias coloniales relacionadas

<sup>142</sup> Gil Tovar, Francisco. *El Arte Colombiano*. (Bogotá: Plaza & Janes. 2002). 90-92

con aspectos religiosos. Esto lo podemos observar en su producción, en la cual destacaron “los retratos de Bolívar, el cuadro de la Santísima Trinidad, las imágenes de Nuestra Señora de la Peña (ilustración 13), el retrato de José Domingo Duquesne, Fray Fernando del Portillo y Torres, y los de los arzobispos Fernando Caycedo y Flórez y Juan Bautista Sacristán”<sup>143</sup> y la muerte de Sucre (ilustración 12), que fue su última obra.

En este orden de ideas es posible afirmar que Pedro José Figueroa tuvo una posición política de conciliación, y no fue militante de una corriente ideológica, es decir, que cuando el dominio era de carácter realista trabajó para la corona española, y cuando el dominio recayó sobre la élite criolla su labor se enfocó a generar producciones apegadas a estas nuevas ideologías nacionalistas.

Aunque siempre trabajó al servicio del que tuviera la autoridad, se puede destacar algunos gestos políticos sobre el nuevo orden nacional, por ejemplo, en la pintura de la muerte de Sucre en donde hace uso de la iconografía para denunciar la injusticia y la traición. Esto se observa en el tigre americano o jaguar que aparece a la izquierda de los criminales asesinos a sueldo que disparan contra el mariscal de Ayacucho - Antonio José Francisco de Sucre-. Es una “clara alusión a Obando, principal sospechoso del crimen, a quien apodaban "el tigre de Berruecos". De las fauces y garras del animal brota sangre; su cabeza está rodeada de flores blancas, con las que el pintor se refiere a otro de los sospechosos del crimen, el general venezolano Juan José Flores Aramburu”.<sup>144</sup>

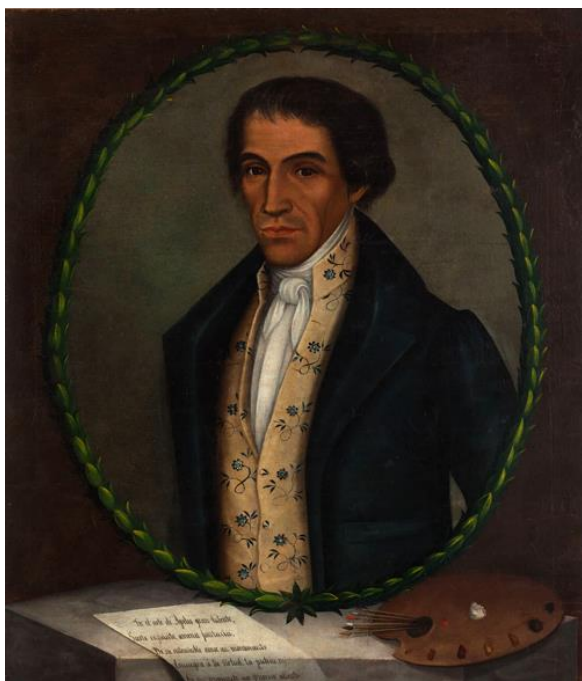
La ilustración 14 es una pintura realizada por Luis García Hevia quien fue alumno de Pedro José Figueroa. En esta se observa en una viñeta ovalada, a modo de corona de laurel, el retrato de Figueroa de tres cuartos de perfil izquierdo. El artista se encuentra ataviado con gran detalle y finura, pues está vestido con corbata de moño, un chaleco que parece bordado con flores azules las cuales combinan con la casaca azul. La imagen de Pedro José Figueroa reposa sobre una base (plinto) hexagonal, y sobre esta se puede observar “un poema firmado por L. García Hevia en 1836, cuyo texto dice: «El arte de Apeles gran talento - Gusto exquisito, amena fantasía - En su entrañable amor un monumento - Consagra a tu virtud la Patria mía - Tú me inspiraste un generoso aliento - Al

---

<sup>143</sup> Red Cultural del Banco de la República de Colombia. “Pedro José Figueroa”. [http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Pedro\\_Jos%C3%A9\\_Figueroa#Bibliograf.C3.ADa](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Pedro_Jos%C3%A9_Figueroa#Bibliograf.C3.ADa) (consultada el 28 de octubre de 2019).

<sup>144</sup> Red Cultural del Banco de la República de Colombia. Una mirada a la colección. “La muerte de Sucre de Pedro José de Figueroa”. <https://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=10#> (consultada el 19 de febrero de 2020).

oír tus lecciones algún día. - Débil copia ojalá reprodujera. - La imagen que mi pecho fiel venera»".<sup>145</sup>



**Ilustración 14.** Retrato de Pedro José Figueroa, realizada por su alumno Luis García Hevia. (Ca. 1836). Pintura óleo sobre tela. Catalogado por el Museo Nacional por primera vez en 1917. Colecciones Colombianas, Museo Nacional de Colombia, número de registro 551.

Del otro lado de la base se puede observar una paleta de pintor con varios colores en tonos sepias, al centro el color neutral blanco y seis pinceles ungidos, en colores diferentes. Estos elementos destacan dos atributos importantes, que convergen entre el maestro y su alumno, tanto sus habilidades como pintores y escritores son destacadas en la parte inferior del cuadro. También pueden ser elementos autorreferenciales de García Hevia, en donde su paleta está haciendo un homenaje alegórico a su maestro.

Este retrato tiene un carácter conmemorativo, pues aparece la pintura del retrato en forma oval, formato que contiene al personaje desde una característica sublime, pero además un formato de

tradición formal académica. Este retrato fue realizado en 1836 justo el año de la muerte de su maestro Pedro José Figueroa.

También es una obra de dicotomías que nos convoca a la presencia, pero a la vez a la ausencia del artista, en donde quedan sus producciones y enseñanzas, aunque ya no está presente el pintor físicamente, solo el recuerdo de su imagen. Se puede afirmar que este retrato fue producto de una iniciativa privada del artista y es comprado bajo la autorización del ministro de instrucción pública en 1913, para el acervo del Museo Nacional de Colombia del cual era director Ernesto Restrepo Tirado.<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Información tomada de la base de datos "Colecciones colombianas". Descripción general del objeto. Bogotá Colombia, Archivo Museo Nacional de Colombia. No. Registro: 551

<sup>146</sup> Información tomada de la base de datos "Colecciones colombianas". (Archivo General de la Nación, SAA-II.28.11.1, f. 147) Bogotá Colombia: Archivo Museo Nacional de Colombia. No. Registro: 551

## EL TRAJE MILITAR COMO INDUMENTARIA DE DISTINCIÓN.

El cuerpo puede ser lugar, pero también puede ser un medio portador de imágenes, el cual se le transforma por medio de la vestimenta e indumentaria, como lo ha descrito Belting, “la máscara” siempre está y hace parte de lo real en relación con su interacción social. El retrato describe Belting, es un máscara que se vuelve independiente del cuerpo y



**Ilustración 15.** Autor: Figueroa, Pedro José (Ca.1770 - 1838) - Atribuido Título: Pablo Morillo Técnica: Pintura (Óleo / Tela) Dimensiones: 125,5 x 79 cm. Fuente: Colección Museo Nacional de Colombia. No. Registro: 524

que es transpuesta a un nuevo medio portador. Por lo tanto, en el retrato de Bolívar estamos observando el rostro visible y construido del héroe. Nos enfrentamos a un suplemento del cuerpo real, que funciona como un símbolo, un mito honorífico de una figura. Estamos también, ante una máscara que provoca confusión ya que los límites entre la realidad y lo imaginario se difuminan. Residimos ante un cuerpo que trasciende, pues como lo desarrolló Oscar Wilde, el retrato finalmente es la voluntad del ser humano de vencer a la muerte.

En este orden de ideas, el retrato en la modernidad funciona como una máscara del recuerdo, pero también es una máscara de la identidad social, máscara que no solo ocupa el rostro, sino que se complementa con el disfraz. Bolívar está ataviado con una vestimenta militar, la cual no solo es un elemento distintivo, sino también, formador de identificación con un territorio y una ideología política. “La indumentaria puede tomarse como un lenguaje en el que las cosas y las palabras, lo enseñado y lo dicho, lo visible y lo oculto, dan cuenta de prácticas culturales

dictadas por el diálogo sostenido entre normas y medios, entre códigos cambiantes y costumbres selectivas”.<sup>147</sup>

El traje militar que porta Bolívar está generando una configuración de la imagen del héroe guerreo moderno, que como lo describimos antes, va a estar ligado a la identificación con el territorio nacional. Además, este traje hace parte de las limitaciones del héroe y sus acciones, encerrándolo en un modus vivencial y de comportamiento. También añade poder al personaje representado, estatus, e incrementa la característica del ego.<sup>148</sup>

El uniforme (...) proporciona una importante información sobre quien lo viste, para aquel observador que sepa descifrar su código. Se convierte así en un objeto egométrico –del griego ego, yo, y métron, medida–. Su colorido, las diversas insignias, distintivos, emblemas y divisas, hacen posible la identificación de su portador.<sup>149</sup>

Con la colonización se dan procesos de sincretismo, imposición, “guerra de imágenes”,<sup>150</sup> que acapararon costumbres y culturas, entre estas el mismo modo de vestir y la indumentaria fueron cambiando, dejando un pequeño rastro de tradiciones prehispánicas. La conquista en América crea nuevos códigos de vestimenta que tienen elementos simbólicos de distinción, culturales, económicos, raciales y de género.<sup>151</sup>

Con el surgimiento del Estado Nación se va configurando una forma de ser militar, que recoge las tradiciones coloniales. Es decir no se impone, o subyuga la imagen tradicional de los virreinos, sino que estos muchas veces pasan de ser símbolos coloniales a ser símbolos nacionales. “El traje militar español naturalmente se populariza a tal punto que se lleva a las Américas, donde los militares criollos lo apropiaron por orden real. El estilo de uniformes es adoptado por los cuerpos militares que buscaron la independencia de la corona a principios de siglo XIX”.<sup>152</sup>

---

<sup>147</sup> Daniel Roche. “La cultura material a través de la historia de la indumentaria”. En Hira de Gortari y Guillermo Zermeño (comps.) *Historiografía francesa: corrientes temáticas y metodológicas recientes*. (México. Instituto de Investigaciones estéticas, Unam, 1996). 81.

<sup>148</sup> Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1959),

<sup>149</sup> Carlos J. Medina Ávila. La Indumentaria Militar. *Emblemata*, 17 (2011), 99. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/78/06medina.pdf> (consultada el 28 de octubre de 2019).

<sup>150</sup> Hans Belting. *Antropología de la imagen*. (Buenos Aires: Katz, 2010). 13-70.

<sup>151</sup> “Además las Milicias estaban ordenadas según el color de piel, en blancos, pardos y morenos; una división bastante notoria, que vislumbraba las diferencias raciales, sociales y de estrato”. En Lidia Esperanza Alvira Gómez. *La evolución del traje militar colombiano durante el periodo de 1810–2005*. (Colombia, Bogotá: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN, 2018). 32

<sup>152</sup> *Ibidem*. 19.



**Ilustración 16.** Autor: Joaquín Gutiérrez (activo entre 1750-1810) – Atribuido. Título: Antonio José Amar y Borbón (?) Ca. 1808. Técnica: Óleo sobre tela. Medidas: 124 x 91,5 cm. Fuente: Colección Museo Nacional de Colombia. No. Registro: 3622

En este orden de ideas, el traje militar independentista va a ser parte de una tradición heredada desde la Colonia. El ejército realista usaba esta indumentaria para distinguirse de los civiles, pero además para entre ellos mismos diferenciar sus estamentos en la carrera militar. Como se ha mencionado anteriormente, el proyecto de la élite criolla era la independencia de España, pero conservando varias de las tradiciones “civilizatorias” europeas.<sup>153</sup>

Por ejemplo, los colores militares independentistas eran indicadores de continuidades, pues se seguirían usando colores como el azul, el blanco, y el rojo con bordados dorados y plateados,<sup>154</sup> colores que se pueden ver en los uniformes del virrey Antonio José Amar y Borbón<sup>155</sup> y de

<sup>153</sup> Cristina Rojas. *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX.* (Bogotá: Norma, 2011).

<sup>154</sup> Lidia Esperanza Alvira Gómez. *La evolución del traje militar colombiano durante el periodo de 1810–2005.* (Colombia, Bogotá: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN, 2018).

<sup>155</sup> “Virrey de la Nueva Granada nacido en Zaragoza (España), en 1742. A este militar español, a quien se le gratificó con el cargo de virrey del Nuevo Reino de Granada, le tocó afrontar la caída del dominio hispánico en el territorio bajo su mando... En la primera fase, entre 1803 y 1808, Amar debió asumir las responsabilidades propias y rutinarias de la administración colonial; en la segunda, que se prolongó hasta el 20 de julio de 1810, cuando se dio el grito de Independencia, el mandatario tuvo que afrontar el proceso de desestabilización y fractura del poder hispano en las colonias americanas. Aunque en las colonias, y particularmente en Santafé, hubo consenso respecto al apoyo a Fernando VII, el vacío de poder que se dio a raíz de la crisis de la monarquía ocasionó fricciones, celos y, lo que es más importante, debilitó a las autoridades metropolitanas y fortaleció políticamente a la oligarquía criolla. Unos y otros desconfiaban de posibles reacciones de apoyo en favor de los franceses. Amar no accedió al deseo de los criollos de organizar cuerpos militares para defenderse de un eventual ataque francés. Al mandatario le preocupaba la lealtad de los criollos frente a la monarquía”. Red Cultural del Banco de la República. Antonio Amar y Borbón. [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Antonio\\_Amar\\_y\\_Borb%C3%B3n](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Antonio_Amar_y_Borb%C3%B3n) (consultada el 28 de octubre de 2019).

Pablo Morillo,<sup>156</sup> (ilustración 15 y 16). Además, en términos de representación del cuerpo elementos como las posturas, las miradas, las posiciones de las manos: una a la altura de la cadera, mientras la otra se apoyaba sobre un bastón, el formato de tres cuartos del retrato tomado desde una posición frontal, ligeramente girado hacia alguno de los dos lados, siguen vigentes y son apropiadas para las representaciones póstumas.

Ahora bien, es importante destacar que el asentamiento de un uniforme militar homogéneo fue un proceso ligado a la consolidación del Estado Nación, ya que en un inicio no existió un formato único para los guerreros independentistas. De hecho, los uniformes militares en Colombia a comparación de los relatados para la moda militar francesa, van a ser muy irregulares, con pies descalzos o alpargatas.<sup>157</sup> También, podrían usar ruanas, que es un tipo de poncho, hecho de lana o paño, que cubre desde los hombros hasta debajo de la cintura, el cual tiene un hueco en el centro para meter la cabeza<sup>158</sup> la ilustración 17 nos da una idea del “uniforme militar” funcional independentista.

Es en este contexto en donde se encuentra el traje que lleva Bolívar en el retrato de Pedro José Figueroa, pues para la fecha en la que se llevó a cabo la pintura aun no existía un reglamento claro sobre la vestimenta militar, ya que este surge hasta 1826 y es creado por el General Santander, quien instaura el primer reglamento oficial de uniformes de la Gran Colombia.

Los soldados neogranadinos raras veces estaban uniformados...El primer contrato para la compra de uniformes del ejército republicano se firmó el 27 de febrero de 1821, con un vestuario procedente de Londres y Alemania que no correspondió a las necesidades solicitadas, ya que las chaquetas eran excesivamente pesadas y las características del tallaje no se adecuaban a la contextura de los miembros de los ejércitos libertadores. En 1824, se invitó públicamente a contratar la fabricación de 30.000 a 50.000 vestidos militares

---

<sup>156</sup> Pablo Murillo, pasa seis años en la América española como general en jefe del ejército expedicionario destinado a costa firme o sea desde principios de 1815 a fines de 1820, con la intención de ahogar los movimientos de independencia llevados en el continente y liderados por Simón Bolívar, entre otros personajes. Como lo indicó Antonio Rodríguez Villa. “Parte primera – Desde el nacimiento de Morillo hasta el fin de la guerra de independencia”. *En El teniente general D. Pablo Morillo, primer Conde de Cartagena y Marqués de la Puerta*. Tomo1. (Madrid: Fortanet, 1908). 5-11

<sup>157</sup> Calzado de lona, con suela de esparto, cáñamo o goma y que se sujeta al pie por presión o con unas cintas que se atan al tobillo

<sup>158</sup> Aida Martínez. *La prisión del vestido: aspectos sociales del traje en América*. (Colombia: Editorial Planeta 1995). 28.



**Ilustración 17.** José María Espinosa. Soldado que figuró en Boyacá. Acuarela. Ca. 1840. Colección de la Casa Museo Quinta de Bolívar. Ministerio de Cultura

que consistían en gorra de suela, dos chupas o chaquetas, dos pantalones, zapatos, botines, corbatín, bota para caballería, gorra de caballería y sillas de montar, tal como lo indica la Gaceta de Colombia No. 47 del domingo 8 de agosto de 1824.<sup>159</sup>

En el retrato de Figueroa, el uniforme militar de Bolívar se destaca en sus colores, gracias al fondo de color café y formato oval, que en conjunto buscan replazar el efecto del volumen, carente en la técnica del pintor. Este traje no surge como una idea primigenia, sino en concordancia con el cuerpo militar de 1810, organizado por la Corona Española, el cual tenía influencia de los reyes de la casa Borbónica, por lo tanto, estaba emparentado con la moda francesa.

Por ejemplo, los capitanes generales de los realistas debían vestir “casaca azul, forro encarnado, solapa, collarín, vuelta, chupa y calzón de grana bordados de oro; las costuras con dos órdenes de bordados en las vueltas; sobre la chupa, faja de tafetán sencillo o sarda encarnada con tres bordados, indicativos de su grado”.<sup>160</sup> Resulta clave observar los colores empleados por Bolívar en su uniforme militar,

pues son símbolos del ideal de élite criolla y continuidades ideológicas. En estos términos explica Lidia Esperanza:

El color azul, como signo, contiene los significados de una corriente de ideas conservadoras que respaldan las instituciones del país hasta el momento establecidas, ampara a la iglesia y el gobierno central; el color rojo, signo de contradicción y rebeldía, lleva consigo significados de ideas revolucionarias que

---

<sup>159</sup> Casa Museo Quinta de Bolívar. “Piezas en diálogo. Atuendos militares en tiempos de independencia”. <http://www.quintadebolivar.gov.co/que-hacemos/coleccion/PDF%20Piezas%20en%20Dilogo/Atuendos%20militares.pdf> (consultada el 28 de octubre de 2019).

<sup>160</sup> Lidia Esperanza Alvira Gómez. *La evolución del traje militar colombiano durante el periodo de 1810–2005*. (Colombia, Bogotá: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN, 2018). 33.



buscan cambios y renovación en la educación, la iglesia, el sistema federal de gobierno”.

También es importante resaltar el color azul como un color mariano en la época colonial. Sería interesante hacer una historia de los colores y como estos posteriormente se van a convertir en banderas políticas de federalistas, centralistas, conservadores, liberales, pero este no es tema de la investigación, sin embargo, cabe dejar expuesto este fenómeno presente en la simbología del traje y la historia del color.

Ahora bien, vemos en el retrato no cualquier uniforme militar. Este atuendo no fue el usado en las guerras o campañas de liberación. Al contrario, vemos el traje de gala militar, un uniforme destinado a la representación y no una prenda con funcionalidad de acción bélica (las diferencias se pueden ubicar en el cuadro 3, realizadas por Carlos Medina). El cual está en efecto, diseñado para que los militares puedan asistir a reuniones de etiqueta, son vistosos y elegante. Es por esto que el retrato habla de un Bolívar triunfante, posicionado, ya no vestido para la guerra, sino para gobernar.

**Cuadro 3.**

Clasificación del uniforme militar según representación o funcionalidad

CARACTERÍSTICAS DE LOS UNIFORMES MILITARES	
<i>De representación</i>	<i>Funcionales</i>
Símbolos de la institución Estabilidad en el tiempo Tradicición Prestancia	Herramientas de trabajo Evolución en el tiempo Funcionalidad Protección

CLASIFICACIÓN DE LOS UNIFORMES REGLAMENTARIOS	
<i>De representación</i>	<i>Funcionales</i>
Diario Gala Etiqueta Gran etiqueta Tradicional	Educación física Trabajo-mantenimiento Instrucción o campaña Especiales
TRABAJO	

Fuente: Carlos J. Medina Ávila. La Indumentaria Militar. *Emblemata*, 17 (2011), 99.

Aunque era un uniforme militar de Gala, no era el uniforme más ostentoso entre los libertadores de Latinoamérica. Al respecto Madame Calderón de la Barca comentaba para el año 1843 que el uniforme de la caballería del libertador era el más sencillo y humilde,

haciendo referencia al libro de *Sartor Resartus*, en el cual la descripción es muy parecida al que lleva el soldado de la ilustración 17.<sup>161</sup>

En los tiempos bélicos del siglo XIX, la cuestión económica de la nación colombiana fue complicada y no favorable y “El uniforme militar, en sí, es un claro reflejo de la época en que se vistió, con sus propios condicionantes sociales, políticos y económicos”.<sup>162</sup> Por esto, como lo ha descrito Cristina Rojas, no era el dinero lo que usó la élite para la dominación sino el ideal de civilización, es decir, el hecho de ser letrados y estudiosos, como un elemento de distinción. Varios retratos de personajes de las élites y militares de principios del siglo XIX, fueron ataviados con trajes de gran sencillez, sin embargo, trajes que conservan algún carácter de la élite, bien sea un libro, alguna joya, medallas, etc.

Es imposible decir con exactitud el nombre de las telas usadas para el traje con el que fue retratado Bolívar, esto en parte es porque no se evidencia en la pintura la textura de las ropas, además con el tiempo quizá el color se pudo oscurecer, produciendo un efecto visual de pintura negra en el uniforme de Bolívar, según el reporte de la Coordinadora del Área de Conservación y Gestión de Colecciones María Catalina Plazas García:

la pieza ha sido intervenida, y se le han aplicados repintes, éstos se encuentran de manera puntual, lo que quiere decir, que no ha sido retocada en su totalidad. Por lo tanto, el color rojo, siempre ha sido de color rojo y lo que es de color oscuro, siempre ha sido de color oscuro. El atuendo no ha sido modificado. Pues los puntos de intervención son evidentes sin tener modificación en el vestuario y/o en las insignias”

Según el reporte aún no hay información detallada de pigmentos con un respectivo análisis de laboratorio para determinar el color de la casaca de Bolívar en el retrato Oval de

---

<sup>161</sup> “Al desempacar hoy algunos libros, tuve que dar con el *Sartor Resartus*, el cual, por una curiosa coincidencia, se abrió por sí solo, y para mi deleite, en el pasaje siguiente: “el traje más sencillo”, observa nuestro profesor, “de que hallo referencia en la historia, es el usado como uniforme en la caballería de Bolívar, en las últimas guerras de Colombia. A cada jinete se le entrega una frazada en cuadro, de doce pies en diagonal (a muchas les cortan las puntas para hacerlas redondas); en el centro se practica una abertura de dieciocho pulgadas de largo por la cual el soldado, desnudo como Dios lo puso al mundo, introduce la cabeza y el cuello, y así monta a caballo, protegido contra los rigores del tiempo y de los golpes en los combates cuerpo a cuerpo (suelen enrollársela en el brazo izquierdo), y con lo que no solo se viste, sino que le sirve de escudo y aún de adorno”. Y es aquí, pues, donde hemos venido a topar con el verdadero “menosprecio de la antigua Roma por lo superfluo”, que tal parece ha de merecer la aprobación del ilustre profesor Teufelsdröckh.” Madame Calderón de la Barca. “Carta VII”. En *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*. (México: Porrúa, 1959). P.70.

<sup>162</sup> Carlos J. Medina Ávila. La Indumentaria Militar. *Emblemata*, 17 (2011), 92. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/78/06medina.pdf> (consultada el 28 de octubre de 2019).

Pedro José Figueroa. Plazas García, explica que es posible que se tenga una alteración del barniz cambiándole el tono a un color más oscuro. Sin embargo, mediante un análisis de la casaca, se pudo determinar bajo iluminación detallada, que efectivamente es un azul oscuro, de apariencia hacia el azul petróleo.

Ahora bien, revisando las importaciones,<sup>163</sup> así como los reglamentos oficiales sobre el uniforme militar de la época de los virreinos, el reglamento para los uniformes, divisas y graduaciones de los ejércitos de la república de Venezuela firmado por Simón Bolívar y el secretario de guerra Antonio Rafael Mendiri en 1813, incluso hasta el reglamento de uniformes de ejército de la república de 1849, es posible afirmar que el uniforme militar de Bolívar que retrató Pedro José Figueroa, fuera de paño azul de alta calidad. “El uniforme general del ejército será casaca y pantalón azul de paño, vuelta y collarín encarnado, una sola botonadura por el centro, y vivo encarnado”.<sup>164</sup>

También es posible afirmar que los criollos preferían el consumo de productos importados que bienes nacionales, pues se creía que eran mejor manufacturados y de mejor calidad, imaginario que se creó bajo los procesos de industrialización europeos. En general se puede decir en términos de Gombrich, que el uniforme militar está cargado de símbolos, signos e íconos, los cuales encierran significados y connotaciones específicas. En este caso, el uniforme militar de Bolívar no solo ha permitido ver la herencia de

---

<sup>163</sup> “ En 1793 ingresaban a la Nueva Granada tejidos a bajos costos como las bayetas, holanes, lienzo blanco, algodones y algunos materiales de lujo en menores cantidades como los terciopelos, sedas, sargas de seda, brocados, damascos, blondas y tafetanes... , gran cantidad de hilos para coser, hilos de oro y plata (utilizados para bordar) y piezas de encajes de hilo; en 1807 Santafé contaba aproximadamente con 50 maestros de sastrería... Como en el territorio se encontraban bastantes familias españolas, ellos consumían los productos que se traían de afuera, de igual forma los criollos tomaron como referente para su indumentaria los accesorios y vestuario del extranjero”. Lidia Esperanza Alvira Gómez. *La evolución del traje militar colombiano durante el periodo de 1810–2005*. (Colombia, Bogotá: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN, 2018).

<sup>164</sup> Simón Bolívar y el secretario de guerra Antonio Rafael Mendiri. “Reglamento para los uniformes, divisas y graduaciones de los ejércitos de la república de Venezuela” (República de Colombia – Gran Colombia, 1813). 252. Sobre este tema también se puede mencionar las citas de los uniformes realistas en donde de nuevo encontramos el paño azul: “El uniforme será de paño azul y vuelta encarnada, sin diferenciarse los oficiales más que en la calidad de los paños, forros y dragonas, porque están así más propios, se evitan gastos y consigue uniformidad” en Marchena Fernández, Juan. *Uniformes del ejército de América...* Op. Cit. p. 304 Marchena Fernández, Juan. *Uniformes del ejército de América (Nueva España, Nueva Granada, Alto Perú) Tomo II*. España: Ministerio de Defensa, 1990. P. 296. También la cita del “Decreto. Descripción del uniforme del Estado Mayor Jeneral del Ejército” Título 1, Vestuario, Capítulo. Generales. Artículo 2. Uniforme de ceremonia. “La casaca de uniforme para las grandes ceremonias es de paño azul turquí abotonándose rectamente en el pecho por medio de nueve botones grandes con las armas de la República sobrepuestas, igualmente distantes unos de otros”.

tradiciones coloniales, sino también las ideologías de élite mediada por los colores, las situaciones económicas, y de inestabilidad política y militar de la época. Es un uniforme que tiene la intención de generar una representación, que no solo va a influenciar los siguientes diseños militares en el siglo XIX, XX y XXI, sino que va a crear una tradición nacional:



**Ilustración 18.** Anónimo · Orden de los libertadores. ca. 1813 · Oro laminado y grabado. Museo Nacional de Colombia Reg. 182

El primer reglamento de uniformes realizado por el General Santander en 1826 describe: Para los oficiales generales no se hacía distinción de color según el arma, sino que llevaba bordados por todo el cuello, las vueltas (puños), carteras, solapas, bordes de faldas, con diseño en hojas de laurel en hilos de oro, botones dorados, calzón rojo en juego con botas negras, sombrero con pluma tricolor nacional; distintivos dos estrellas de grado en las palas de las charreteras que también iban en hilo de oro. Este uniforme era para General de División y el General Jefe con la diferencia de llevar tres estrellas.<sup>165</sup>

Como parte de la simbología, se pueden ubicar las órdenes y condecoraciones ubicadas en varios de los retratos de Bolívar hechos por Pedro José Figueroa, en los que se han distinguido la de la orden de libertadores de Venezuela 1813 (ilustración 18), medalla de la cruz de Boyacá<sup>166</sup> 1819 (ilustración 19),

libertadores de Cundinamarca de 1820, las cuales coordinan contrastando fechas y descripciones.<sup>167</sup> “Entre los dispositivos simbólicos empleados durante la Guerra de

<sup>165</sup> Lidia Esperanza Alvira Gómez. *La evolución del traje militar colombiano durante el periodo de 1810–2005*. (Colombia, Bogotá: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN, 2018). P.202 -203.

<sup>166</sup> “La Asamblea de Notables, antecedente del Congreso de la Nueva Granada, estableció que la presea tendría una cinta verde, una cruz con el mote *Boyacá* y tres categorías: de oro y piedras preciosas para los generales de división (Anzoátegui, Santander y Soubllette); oro para la oficialidad y plata para la tropa. Los primeros tipos aparecen en la iconografía republicana, con algunas variaciones respecto al decreto y las pocas medallas conocidas”. Juan Ricardo Rey Márquez. “Yo fui del ejército libertador. Las medallas como indicios del período de la Independencia”. En Fernando Guzmán, Juan Manuel Martínez (eds.) *Arte americano e independencia. Nuevas iconografías*. (Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, 2010). 8 – 9. [https://www.academia.edu/462713/\\_Yo\\_fui\\_del\\_ej%C3%A9rcito\\_libertador\\_Las\\_medallas\\_como\\_indicios\\_del\\_per%C3%ADodo\\_de\\_la\\_Independencia](https://www.academia.edu/462713/_Yo_fui_del_ej%C3%A9rcito_libertador_Las_medallas_como_indicios_del_per%C3%ADodo_de_la_Independencia) (consultada el 28 de octubre de 2019).

<sup>167</sup> Carolina Venegas Carrasco. "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica." *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 22 (2012): 112-134.

Independencia Americana, las medallas jugaron un papel fundamental por estar destinadas a destacar y estimular la participación en la contienda”.<sup>168</sup>

Las medallas fueron recursos simbólicos importantes como elementos de distinción de la élite patriota y van a pasar a la historia no solo conservadas en sus formatos físicos, sino también en los retratos de los héroes y próceres de la patria. Sobre esto varias cuestiones se pueden indicar hoy en día, como primera anotación se devela el carácter patriarcal del estado pues solo el género masculino podía acceder a estas condecoraciones, así mismo el carácter de élite pues no todos los militares podían acceder a las mismas medallas. También se devela el elemento de jerarquías dentro del orden militar, pues a pesar de que se obtuviera la misma medalla, dependiendo el rango militar, esta podía tener incrustaciones de piedras preciosas, ser de oro, de plata o de otro material metálico.

Así mismo, en las medallas y condecoraciones se sigue viendo la herencia del modelo militar colonial. En estos términos, el modelo militar del estado moderno acopió estos recursos pues son símbolos eficaces no solo de poder, sino también de reconocimiento e identidad. Es decir que las élites militares por medio del uso de medallas formaron un indicativo en donde se reconocía su autoridad, su legitimidad e independencia para condecorar a la población, sin tener que esperar aprobaciones de la regencia española.

La Orden de los Libertadores de Venezuela, instituida por Simón Bolívar el 22 de octubre de 1813, en Caracas: Llamado a la autoridad suprema para reparar los ultrajes hechos a la virtud, uno de los primeros actos del poder, debe llevar por objeto tributar a los libertadores de la Patria un honor que los distinga entre todos, creando símbolos que representen sus grandes servicios [...] la vena de la orden será una estrella de siete radios, símbolo de las siete Provincias que componen la República. En la orla habrá esta inscripción, Libertador de Venezuela, y al reverso el nombre del libertador. Se llevará al costado izquierdo pendiente de un lazo amarillo.<sup>169</sup>

---

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46166/47748> (consultada el 28 de octubre de 2019).

<sup>168</sup> Juan Ricardo Rey Márquez. “Yo fui del ejército libertador”. 1.

<sup>169</sup> Alejandro Rosa. *Colección de leyes, decretos y otros documentos sobre condecoraciones militares, medallas conmemorativas, moneda metálica, etc., de algunos países de América del Sud*. Buenos Aires: Imprenta de Martín Biedma, 1891. como lo citó Juan Ricardo Rey Márquez. “Yo fui del ejército libertador”. 7

La cruz de Boyacá, por su parte, fue una medalla que reconoció la victoria de la batalla del Puente de Boyacá, una de las más reconocidas en la historia nacional. Hoy en día se siguen realizando cultos en el sitio el día de la independencia, así como representaciones del suceso. Además, el lugar es hoy un atractivo turístico nacional e internacional. Esta medalla fue creada por “la Asamblea de Notables de Santafé el 9 de septiembre de 1819”,<sup>170</sup> quienes reconocieron su importancia para el proceso de independencia.

Por otro lado, la medalla de los libertadores de Cundinamarca, fue creada en el Congreso de Angostura<sup>171</sup> y destinada para civiles y militares. Sin embargo, sobre esta medalla no se ha podido ubicar el objeto físico sino su representación en retratos. Sobre su iconografía solo se ha logrado trabajar aquella de corriente militar gracias a documentos oficiales, mientras que las medallas civiles no se han podido estudiar de ninguna forma. Fue creada para condecorar a los participantes de las guerras de la independencia en el año 1820, a 14 días de enero.



**Ilustración 19.** Anónimo · Cruz de Boyacá · ca. 1819 · Fundición y soldadura Museo Nacional de Colombia Reg. 192

<sup>170</sup> Ibidem, 8.

<sup>171</sup> “Por medio de la Ley Fundamental del 17 de diciembre de 1819 promulgada por el congreso de Angostura, la Nueva Granada se convirtió en integrante de la nueva república de Colombia, a la cual, en la literatura especializada, generalmente se le da el nombre de Gran Colombia, para diferenciar del estado actual de Colombia” en este congreso Bolívar va a dar uno de sus más importantes discursos en la historia en donde aborda el problema de la formación del estado, la necesidad de establecer un espíritu nacionalista para las antiguas colonias españolas. Hans Joachim König. “cuarta parte Nacionalismos y conciencia nacional en la segunda fase del movimiento independentista 1819-1830”. En *El Camino hacia la Nación. Nacionalismos en el proceso de formación del Estado y de la nación de la Nueva Granada, 1750 a 1856.* (Colombia, Banco de la República, 1994). 327-328.



**Ilustración 20.** La Batalla de Boyacá ha sido representada por jóvenes muchas veces en el puente sobre el río Teatinos. Fuente: Felipe Caicedo, El Tiempo. 2019.

Debía tener una corona de laurel esmaltada de verde, el nombre de su poseedor en esmalte rojo y debajo el mote: 'Cundinamarca Libertada 1819'. Los tipos se establecieron así: ...de Oro guarnecida de Esmeraldas para los generales - de Oro sin guarnición para los Oficiales y Ciudadanos Empleados [...] de Plata para los Soldados y Ciudadanos [...] Los Militares la llevarán pendiente de una cinta roja en el segundo ojal de la casaca, y los Ciudadanos de una cinta azul celeste.<sup>172</sup>

Las medallas van a ser un elemento que la élite criolla va a heredar de la época colonial y las monarquías españolas. Estas van a caracterizar contextos que responden a las victorias para el establecimiento del Estado Nación, victorias para las élites y sus luchas por la hegemonía. Son símbolos de poder y de distinción, creados con la intención de unificación y homogeneización sobre todo del aparato militar. En estos símbolos las élites criollas realizan estrategias que les permitan suplir el *vacatio regis*.<sup>173</sup> Estos símbolos se pueden encontrar en varios de los retratos de los próceres y héroes de la patria de la primera mitad del siglo XIX y posteriores. No es la excepción el retrato oval, entre otros retratos de Simón Bolívar de Pedro José Figueroa.

---

<sup>172</sup> Juan Ricardo Rey Márquez. Yo fui del ejército libertador. 9 y 10.

<sup>173</sup> Ibid.

Desde otro ángulo es viable señalar que no podemos hablar de homogeneidad en el uniforme militar independentista, tampoco podemos hablar de una fuerza armada militar analógica. En las guerras civiles se dividieron las fuerzas en aquellas vinculadas con ideologías, realistas, otras independentistas, e incluso algunas con ideologías feudalistas. Es decir que el mismo uniforme militar va a presentar las bifurcaciones ideológicas y tensiones entre los distintos grupos de élite.

Sin embargo, hay proyectos de la élite en donde se ubicaron consensos como lo fueron las creaciones de medallas, que buscaron integrar y unificar el aparato militar, pues era de gran importancia este proceso para fortalecer el naciente Estado-nación colombiano. Así mismo en el uniforme retratado por Figueroa, vemos la construcción del héroe nacional. Éste, hace parte de una iconografía constante de la primera mitad del siglo XIX, de los pintores de la naciente república, que hizo imposible pensarse al héroe de otro modo.

El cuerpo retratado, es el de un héroe triunfante y victorioso, no el de un guerrero en plena batalla y abatido por las arduas condiciones de la guerra,<sup>174</sup> ni mucho menos el de un civil. Esta representación puede deberse a numerosos factores, entre los que destaca la urgencia por recrear al héroe triunfante, ejemplo de vida, pero también ejemplo de lo que podría denominarse un “Estado fortalecido y unificado”. Evidentemente, en la realidad contextual, se distaba mucho de lograr generar una cohesión social totalitaria. Esta construcción representacional, repercute hasta la contemporaneidad, en donde se nos hace difícil imaginar a Bolívar de otra forma, es decir, más allá del héroe. En este orden de ideas, el retrato es una evidencia no solo del héroe triunfante, sino también de la élite triunfante.

---

<sup>174</sup> “...cuando el 9 de agosto de 1819 – dos días después de derrotar en Boyacá a los españoles – Simón Bolívar llegó a Bogotá, a la que entró con el uniforme roto y sin camisa porque, según el relato de José María Espinosa en Memorias de un abanderado, “hacia por lo menos un año que no se cambiaba de ropa”. Álvaro Medina. Procesos en el arte colombiano. Tomo 1 (1810 - 1930). (Bogotá-Colombia: Ediciones Uniandes, 2014). 34.



## LA IMAGEN HOMOGÉNEA: RETRATOS DE SIMÓN BOLÍVAR DE PEDRO JOSÉ FIGUEROA.



**Ilustración 21.** Grabado Simón Bolívar.

Dimensiones 0,25 x 0,151 descripción: «El Presidente General Bolívar publicado por Ackermann. Repositorio de Artes, 101 Strand, Londres». Rodolfo Ackermann editor de origen alemán establecido en Inglaterra desde comienzos del siglo XIX, publicó numerosísimas obras ilustradas en inglés, y también muchas en español. Entre estas últimas, la revista trimestral *Variedades*, o *Mensajero de Londres*, cuya redacción estaba a cargo de José Blanco-White, en el N° 1 de la cual, de fecha 19 de enero de 1823, apareció una biografía del Libertador, ilustrada con un retrato de éste. Es posible que el grabado exhibido sea el que se publicó en aquella ocasión. Existe otra plancha igual, que sólo dice: Simón Bolívar. Hay, también, un tercer tiraje. Antigua Colección Alfredo Boulton. Fuente: Biblioteca virtual Miguel Cervantes.

Los retratos de Figueroa inician una iconografía propia del libertador que van a trascender y ser parte de sus representaciones hasta el siglo XX. Es importante resaltar que los retratos del artista que abordaré en esta sección fueron hechos después de la victoria de la Batalla de Boyacá, así como después del congreso de Angostura.<sup>175</sup> Carolina Venegas describe que después de estas victorias el héroe se convierte en un símbolo nacional, gracias a la producción de imágenes privadas (pictóricas y producidas por artistas reconocidas) y públicas (grabados, litografías, dibujos). El uso de estas imágenes fue sobre todo para favorecer el proceso de independencia, mediante el retrato como artefacto simbólico y político, destacando la función de los retratos de la primera mitad del siglo XIX.

En estos términos la iconografía presente en el libertador usualmente es la de un uniforme militar francés azul de pechera roja, acompañado de medallas en las que se han distinguido la de la orden de libertadores de Venezuela 1813, medalla de la cruz de Boyacá 1819 y libertadores de

<sup>175</sup> El Congreso de Angostura dictó la ley de creación de la República de Colombia (17.12.1819), conformada por tres departamentos: Venezuela, Cundinamarca y Quito, por medio de la cual el Libertador fue nombrado primer presidente.

Cundinamarca de 1820. Algunas imágenes del libertador también tienen la medalla de Washington en el pecho y esto se asocia con el carácter republicano del héroe.<sup>176</sup>

Como se puede detallar en los tres retratos de Bolívar de Figueroa (ilustraciones 10,22,27) realizados por Figueroa la posición del héroe es la misma a nivel general, son retratos de tres cuartos de cuerpo, con los brazos en jarra, es decir puño izquierdo apoyado en la cadera y mano derecha sobre la cadera sosteniendo un bastón. Los detalles de los uniformes son similares, todos están compuestos de una casaca de pechera roja, que tiene figuras de carácter fitomorfo bordado en hilos dorados. Siempre se muestran con las dos condecoraciones y la orden descritas anteriormente. Las charreteras tienen canelones de hilos dorados y tres estrellas en cada lado, varía en cada retrato el color unas más hacia el blanco (ilustración 27) y otras más hacia el dorado (ilustraciones 10 y 22). El uniforme parece ser negro, pero como lo mencioné anteriormente, es azul petróleo oscuro. En todas las imágenes, las mangas de la casaca que terminan con los puños rojos también están bordados en hilo dorado y su indumentaria resalta en fondos neutros de colores pardos.

Al ver los tres retratos es posible afirmar que el artista, como era común en su época, guardó el retrato original, o tenía plantillas para el cuerpo, realizando pequeñas variaciones que permitieran identificar una especie de originalidad o movilidad. En estos términos, observamos ligeros cambios visibles en las ornamentaciones, los detalles dorados de las prendas, por ejemplo, la faja tiene un detalle en forma de cinturón que cambia en cada retrato, en la ilustración 10 es roja con dorado y se encuentra dentro de la casaca. En la ilustración 22 es azul oscuro de apariencia negro con dorado y está dentro de la casaca. En la ilustración 27 es roja con dorado y se encuentra fuera de la casaca como si fuera parte de la faja.

Todos los retratos nos muestran a Bolívar casi asexual, sino fuera por las patillas y bigotes. Este aspecto llama la atención, pues las representaciones de héroes tradicionalmente han resaltado la sexualidad masculina, (ilustración 23), como lo podemos observar en el retrato de Fernando VII de Goya. Figueroa optó por una representación plana, que va a ser común para estas fechas en el territorio colombiano y es precisamente esta planitud lo que va a resaltar en el desarrollo estilístico de la época.

---

<sup>176</sup> Carolina Venegas Carrasco. "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica." *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 22 (2012): 112-134. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46166/47748> (consultada el 28 de octubre de 2019).



**Ilustración 22.** Simón Bolívar. atribuido a Pedro José Figueroa. (Ca. 1820). Pintura óleo sobre tela. 98,5 x 66 cm. Colecciones Colombianas, Museo Nacional de Colombia, número de registro 1806.

Ahora bien, como lo describí en la metodología, el análisis del cuerpo del retrato se complementa, personifica o humaniza con el rostro, generando una apariencia de unidad, como lo explica George Simmel. De hecho, para Simmel el mismo rostro es una unidad capaz de generar sentido absoluto, el cual se puede modificar mediante un ligero movimiento, una arruga, un lunar, el más mínimo detalle confiere un significado a la expresividad del rostro. “la unidad del rostro en sí misma viene reforzada por su colocación sobre el cuello, lo que le confiere, respecto al cuerpo, una posición peninsular, en cierto modo autónoma; algo que el vestido, que cubre el resto del cuerpo, viene a recalcar visualmente”<sup>177</sup>.



**Ilustración 23.** Fernando VII ante un campamento. Francisco de Goya. Óleo sobre tela. Después de 1815. Altura: 207 cm; Ancho: 140 cm. Museo del Prado.

En este orden de ideas, el rostro que José Figueroa confiere al libertador gira ligeramente hacia la derecha y sus ojos usualmente los pinta hacia la izquierda, dando la sensación de que el libertador está mirando de frente, aspecto heredado de la pintura colonial. El rostro siempre está enmarcado por el cabello rizado y oscuro de Bolívar que aparece con diversas posiciones según el retrato, pero las patillas son siempre gruesas y pronunciadas. Las facciones del rostro cambian ligeramente, provocando una sensación visual sobre la edad del héroe y su estado físico. Por ejemplo, en unos retratos se ve más jovial, los colores son más brillantes y se notan pocas arrugas que acompañen su rostro, mientras que

<sup>177</sup> George Simmel. *El rostro y el retrato*. (España: Casimiro. 2011). 9 - 18

en el retrato de la ilustración 27 se observa un rostro un poco más vetusto e incluso delgado gracias al efecto de las pocas sombras que utiliza el pintor. Esto confiera a su vez que los ojos del héroe cambien en cada reproducción o su gesto personal.

En estos retratos de Figueroa no hay un solo gesto o detalle que permita retomar elementos pre-coloniales, tampoco elementos de campesinos. A pesar de no ser el general más ostentoso de Latinoamérica, en el contexto colombiano si se le detalla con gran suntuosidad. La imagen que observamos está más vinculada con la grandeza de la realeza española, acompañado del ímpetu proveído de la guerra. Finalmente, el color de piel en los retratos es cetrino, lo cual resalta su origen costeño, sin dejar de lado la nariz aguileña que le confiere el carácter racial criollo.<sup>178</sup>

Este punto se debe destacar, pues en la Nueva Granada no hubo una proliferación tan marcada de distinción según el color de piel, como sí se realizó en otros territorios coloniales como el Virreinato de Perú o el de la Nueva España, acentuando este carácter mediante los retratos de castas. Esto no quiere indicar que fuera una sociedad igualitaria, sino que la separación de castas obedecía más a un imaginario social y a un acopio de diversos tipos de capitales. En estos términos:

Ser “blancos” no tenía que ver tanto con el color de la piel, como con la escenificación personal de un imaginario cultural tejido por creencias religiosas, tipos de vestimenta, certificados de nobleza, modos de comportamiento y... por formas de producir y transmitir conocimientos. La ostentación de aquellas insignias culturales de distinción asociadas con el imaginario de blancura, era un signo de status social; una forma de adquisición, acumulación y transmisión de capital simbólico.<sup>179</sup>

Por lo tanto, al observar el retrato de Bolívar se está mirando a un hombre blanco en el imaginario colectivo de La nueva Granada y de la naciente República de Colombia, pues en su imagen se encuentra el acopio de diversas características de la élite rural criolla, que físicamente se distinguen más por la nariz aguileña. En otras palabras, si bien su tez nos recuerda su origen costeño, no hay que olvidar que estamos ante la definición de un hombre blanco de élite. “El grupo dominante – los criollos – no se definía tanto por tener en

---

<sup>178</sup> Información tomada de la base de datos “*Colecciones colombianas*”. Descripción general del objeto. Bogotá Colombia, Archivo Museo Nacional de Colombia. No. Registro: 551, 1805, 1606.

<sup>179</sup> Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. (Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010). 64.



**Ilustración 25.** José María Espinosa. Ca. 1830. Miniatura (acuarela-marfil). 8 x 6.1 cm. Museo Nacional de Colombia, reg. 570. Fuente: Samuel Monsalve Parra



**Ilustración 26.** Simón Bolívar. 1828 tenía Bolívar 45 años. Pintura de autor Anónimo. París 1828. Miniatura en Óleo sobre Marfil.

sus manos los medios de producción económica y por valores culturales asociados con el rendimiento y la productividad, sino por ser los portadores de un imaginario definido en términos de “blancura”.<sup>180</sup>

En los tres retratos se puede ubicar a Bolívar victorioso y posicionado, esto se puede identificar gracias a las fechas datadas, dos de ellos en 1820 y uno en 1821, justo después de ganar batallas decisivas para la independencia colombiana, haciendo que los realistas tuvieran que replegarse. También juegan un papel importante los detalles iconográficos, como el color de las cintas y la forma de las medallas.



**Ilustración 24.** Retrato de José Bonaparte (miniatura). Anónimo. Siglo XIX. aguada sobre marfil. Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fuente: Pablo León

Más allá de una diversidad representacional, Figueroa nos deja una imagen

homogénea del héroe y en sus retratos la mayor varianza se puede decir que se dio en el uso del formato oval. Esta hechura pictórica de tondi se hizo popular en occidente en 1440, sobre todo para ocupar espacios religiosos de forma armoniosa con las arquitecturas de las iglesias. El formato creaba nuevos problemas del medio pictórico para la realización de las composiciones pues otorga una perspectiva diferente. Ahora bien, este formato fue muy

popular en retratos en miniaturas en el Virreinato de la Nueva Granada y el surgimiento de la República colombiana, técnica que trajo consigo la expedición botánica. Estas miniaturas,

<sup>180</sup> Ibidem, p 96.

en la primera mitad del siglo XIX, eran sobre todo representaciones masculinas (ilustraciones 24, 25) que guardan tradición con representaciones occidentales, como es posible identificar en la efigie de Napoleón (ilustración 26). El formato y costo de este tipo de labores era más accesible, así como el tiempo de realización.

Ahora bien, llevado a una pintura de formatos mayores, como lo realizó Figueroa, nos traslada a percibir a un artista curioso que diversificó su oficio tratando de emplear diferentes recursos, vinculado de cierta forma a un academicismo, pues es un formato profundamente tradicional. Si bien es posible ubicar varios retratos de Bolívar de formatos grandes, no es común encontrarlos en dimensiones ovals. Sobre todo, el uso de este formato posibilita identificar el fuerte vínculo que el artista tuvo con la expedición botánica dentro de su formación académica.

A manera de paréntesis cabe mencionar que el retrato pasó por un desafortunado proceso de restauración, pues se le realizó una intervención a la cera resina colocándole un nuevo bastidor. Según datos de conservación es posible que la intervención se efectuara entre las dos últimas décadas del siglo XX. En este proceso no quedó centrada la obra, ni el texto.

Las representaciones de Bolívar que dejó Figueroa, siempre lo detallaron como un héroe triunfante, un héroe muy vivo, el cual nunca estuvo cercano a la muerte, representación común en otros retratos y pinturas de historia del siglo XIX. Como se mencionó antes, la muerte es un evento importante en el trayecto del héroe según Campbell, pues es este momento que define la ausencia, pero además el retiro del héroe para pasar a nuestra memoria. Según Venegas la representación de Bolívar siempre fue



**Ilustración 27.** Simón Bolívar, Libertador de Colombia. realizado por Pedro José Figueroa. (Ca. 1821). Pintura óleo sobre tela. 97 x 75,5 cm. Colecciones Colombianas, Museo Nacional de Colombia, número de registro 0398.

triumfante y nunca fue la de un personaje civil, moribundo, pues esto causa un contingente anti-heróico.

Esta premisa me parece cuestionable, pues no necesariamente la muerte quita el carácter heroico, como se puede detallar más adelante en obras de arte, cine y literatura como la de García Márquez,<sup>181</sup> o incluso reproducciones propias del héroe después de la mitad del siglo XX. Esta relación del Bolívar trágico, que muere en la desgracia y el olvido políticos, este mito de personaje que nunca logró ver su sueño de la Gran Colombia unificada, hace que el personaje sea más sensible para la audiencia, que se dé un sentimiento de empatía por él, sin quitarle toda su connotación heroica. Por lo tanto, Bolívar sigue siendo un héroe a pesar de su trágico final, e importa mucho su trayecto a la muerte, pues es en este trayecto en donde al héroe nacional se le otorga un carácter de humanización. La heroicidad muchas veces implica el martirio y la muerte a nombre del triunfo de la causa y sus devotos. En ese sentido el catecismo cívico se asemeja mucho al cristiano.<sup>182</sup>

En este orden de ideas, las élites de la reciente nación independiente, es decir aquellas del siglo XIX, no les interesaba resaltar este factor final en el trayecto de Bolívar. Esto generó una mayor distancia al personaje, una mayor relación de este con un Dios que como un hombre y por lo tanto la exaltación de un ego, en donde se puede ubicar el mismo recelo de la élite para elaborar elementos de identidad nacional, enfocados solo para este grupo minoritario.

A esto hay que aunarle la procedencia de los retratos, sus dueños y las fechas en que fueron donados al Museo Nacional de Colombia. Además, la representación del héroe triunfal, así como la representación del héroe trágico y cercano a la muerte, fueron estereotipos e ideas que surgieron de las élites minoritarias, porque ni de uno u otra forma

---

<sup>181</sup> “El pintor granadino José María Espinosa lo había pintado en la casa de gobierno de Santa Fe antes del atentado de septiembre, y el retrato le pareció tan diferente de la imagen que se tenía de sí mismo, que no pudo resistir el impulso de desahogarse con el general Santana, su secretario de entonces, <<¿Sabe usted a quién se parece este retrato?>>, le dijo. <<A aquel viejo Olaya, el de La Mesa>>. Cuando Manuela Sáenz lo supo se mostró escandalizada, pues conocía al anciano de La Mesa. <<Me parece que usted se está queriendo muy poco>>, le dijo ella. <<Olaya tenía casi ochenta años la última vez que le vimos, y no podía tenerse en pie>>. Gabriel García Márquez. *El General en su Laberinto*. (Bogotá: La Oveja Negra, 1989). 183-184.

<sup>182</sup> “cambian los contenidos, pero pocas veces los contenedores” Se refiere a las pinturas de historia y propaganda política del siglo XIX en México. Jaime Cuadriello. “Escenarios: Pintura regional en el siglo XIX”. En: *Juan Nepomuceno Herrera. Los Lindes del retrato*. (México, Artes de México, 2018).16



su carácter representacional se le asocia con el pueblo, a pesar de que se vuelva más humano al héroe.

De las pinturas de Figueroa, uno es de procedencia privada, perteneció a José María Arroyo Arboleda (ilustración 22). Otra fue pintada por decreto del Congreso en 1821 (ilustración 12) y el retrato de la ilustración 2 es de anónima la procedencia, aunque en el archivo aparece que fue realizado por encargo ordenado mediante decreto del gobierno nacional, no aparece registro del decreto.<sup>183</sup> Sin embargo, al momento de ser donados al Museo todos estaban en posesiones privadas, dos de estos fueron donados por Eduardo Santos en el mes de octubre de 1958 (ilustraciones 10 y 22) y otro Donado por Felipe F. Paúl (ca. 1886) (ilustración 27).

Esto resulta problemático pues dos de los retratos de Figueroa fueron donados hasta la segunda mitad del siglo XX, y solo uno fue donado, pero hasta finales del siglo XIX. Son bastante tardías las integraciones de estos al patrimonio nacional. Si bien ya el museo en este tiempo era una institución bastante cerrada, a Bolívar se le va a difundir más mediante imágenes como litografías incluso libros de texto escolar, dibujos; una de las publicaciones que va a divulgar los retratos en formato impreso va a ser el papel periódico ilustrado (ilustración 28).<sup>184</sup>

Estos retratos de José Figueroa, analizados en este acápite, fueron creados específicamente para este grupo minoritario de poder, una fracción de la élite. Como lo describe Bourdieu dentro de las cúpulas jerárquicas de poder, también hay tensiones y esto permite que se dé una movilización en este campo. En Colombia esto se va a manifestar primero a cabeza de Bolívar y Santander, que posteriormente reflejaron comunidades políticas presentes entre los centralistas y federalistas, que posteriormente se van reflejar en las comunidades de liberales y conservadores como ya lo mencioné anteriormente.

---

<sup>183</sup> <sup>183</sup> Información tomada de la base de datos "Colecciones colombianas". Descripción general del objeto. Bogotá Colombia, Archivo Museo Nacional de Colombia. No. Registro: 1805

<sup>184</sup> "...la mayor empresa de divulgación impresa de retratos de próceres fue la realizada por Urdaneta en el *Papel Periódico Ilustrado*. La circulación impresa pudo llevar estas representaciones a un público potencialmente nacional, sobrepasando grandemente el alcance de las exhibiciones bogotanas, y, por lo tanto, incrementando sustancialmente la importancia de su papel en la formación del imaginario iconográfico nacional". Wilson Ferney Jiménez Hernández. "El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888)." *Historia Crítica* 47 (2012): 115-138.

El incremento de la tensión entre los partidarios de ambas comunidades políticas explica que pasasen situaciones como la acaecida en 1827 en Mompox, “cuando los adeptos de Bolívar apuñalaron un retrato de Santander. A su vez, en 1830 se fusilaron dos retratos de Bolívar en Bogotá. Estas tensiones continuaron después de la muerte de los representados”.<sup>185</sup> Lo anterior ayuda a comprender la dimensión funcional de las imágenes de héroes nacionales en su tiempo, pues eran representaciones latentes, que le conferían a la imagen un carácter de vida.

Los retratos y pinturas de Bolívar permanecieron durante mucho tiempo guardadas con bastante recelo. Esta escasa apertura a la producción artística de la época ha consolidado un obstáculo para la historia del arte misma, para la producción cultural, pero sobre todo para la formación de identidad nacional, evidente en la poca representatividad que estos héroes tienen hoy en día dentro de la vida cotidiana de los ciudadanos colombianos.



**Ilustración 28.** Portada de la edición No 4 del Papel Periódico Ilustrado del 28 de octubre de 1881. Grabado de Simón Bolívar.

La publicación se compuso de las siguientes secciones: A Simón Bolívar, Máximas y Pensamientos de Bolívar, Ilustraciones de Bolívar, Una Visita, Juicios de Hombres Ilustres, Fragmentos de "La Bandera Colombiana", Visita de la quinta de San Pedro Alejandrino. Papel Periódico Ilustrado (1881) fuente: Banco de la república de Colombia, biblioteca virtual.

<sup>185</sup> Santiago Robledo Páez. "Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX: ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas." *Historia y sociedad* 34 (2018): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6424829> (Consultado el 28 de octubre de 2019).

No en vano el Museo Nacional de Colombia, en sus nuevos guiones museográficos, ha decidido incluir muy pocas reproducciones de Bolívar, como anteriormente sí lo hacía, reconociendo la diversidad de identidades que un territorio puede tener y que, finalmente, es en esa diferencia y aceptación de la misma en donde se encuentra la riqueza de los espacios. La cuestión no es si es mejor o peor tener más identidad nacional, la cuestión es ¿Qué identidad estamos formando y en base a qué mitos estamos construyéndola? Para el 2020 el Museo Nacional de Colombia le apuesta a la historia civil, una postura opuesta a la función o el programa artístico en términos de Gombrich, que les confería Pedro José Figueroa a sus retratos de Bolívar.

### **ESTATUTO FINAL, DE PIEZA PERMANENTE A PIEZA DE BODEGA.**

Contaba José María Espinosa que Bolívar al entrar en la capital después de la victoria de Boyacá sin la esperada aura triunfal o faustosa, aparece solo, sin escolta. Así mismo las calles de la capital estaban desiertas por el temor de la guerra. Contó Espinosa, que el que sería general Hermógenes Maza, casi atraviesa con su lanza al libertador, pensando que era un jefe español que huía de los patriotas. Estos detalles van a pasar desapercibidos en la pintura de la naciente república, en cambio se procede a la exaltación de los personajes heroicos y sus triunfos. “el acartonamiento no es rigidez porque no es sino el sometimiento de la figura a una suerte de cartabón que la ciñe y potencia su significación”.<sup>186</sup>

El estatuto que ocupó la elaboración del ensayo, fue la revisión y análisis del retrato de Simón Bolívar como héroe del Estado moderno, que está relacionado con la identidad nacional de un grupo de élite – feudal o terrateniente-, prestando especial importancia al retrato oval de Pedro José Figueroa. En palabras de Beatriz González, tratando de identificar como “el ideal es que el icono se transfigure en imagen poderosa, se difunda como un emblema”.<sup>187</sup> En estos términos, vale la pena hacer un recorrido histórico sobre los lugares desde los cuales se ha incluido la pieza. Recorrido que auguro similar a los otros retratos de Bolívar de Pedro José Figueroa aquí mencionados.

---

<sup>186</sup> Álvaro Medina. Procesos en el arte colombiano. Tomo 1 (1810 - 1930). (Bogotá-Colombia: Ediciones Uniandes, 2014). 47

<sup>187</sup> Beatriz González Aranda. Manual de arte del siglo XIX en Colombia. (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013). 64.

Como la inscripción lateral del retrato lo indica, fue realizado por Decreto del Primer Congreso General de Colombia de 20 de Julio de 1821. El texto es “un elemento heredero de la pintura colonial...que esclarece el hecho que el cuadro representa”.<sup>188</sup> En este congreso se menciona la necesidad de generar símbolos conmemorativos, no solo espacios públicos, “Para recordar a la posteridad la gloria de este día se levantará una columna ática en el campo de Carabobo”, sino también visibles en los trajes militares “Todos los individuos del ejército vencedor en aquella jornada, llevarán en el brazo izquierdo un escudo amarillo, orlado con una corona de laurel, con este mote: *Vencedor en Carabobo, Año 119*”. Y finalmente se estipuló que “Se colocará en un lugar distinguido de los salones del Senado y Cámara de Representantes el retrato del General Simón Bolívar, con la siguiente inscripción: *Simón Bolívar Libertador De Colombia*”.<sup>189</sup> Al respecto, hay que decir sobre la columna ática que nunca se llevó a cabo en el siglo XIX, es hasta 1921 que se realiza dicha escultura que va a ser reemplazada por el arco triunfal en lo que hoy se denomina Ciudad Bolívar, Antes Angostura.

Los cuadros de Bolívar, (...) eran verdaderos retratos de Estado, concebidos para desplegarse en oficinas de la administración gubernamental. En 1826, por ejemplo, Gil de Castro recibió el encargo de pintar un retrato del libertador destinado al salón de recepciones del palacio de gobierno de Lima, que es la gran tela que hoy se conserva en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Además, es probable que la mayor parte de los numerosos bustos del libertador pintados por el mismo artista hayan sido realizados para cumplir con el mencionado decreto del Congreso.<sup>190</sup>

No es posible precisar en qué parte del Senado y Cámara de Representantes se ubicó el retrato, tampoco se pudo determinar si llegó a ocupar un espacio en esta locación. Sin embargo, según el archivo del Museo Nacional de Colombia se afirma que la pieza fue donada por Felipe F. Paúl aproximadamente en 1890-91 al Museo Nacional de Colombia.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> Ibidem, 48.

<sup>189</sup> *El Congreso General de la República de Colombia*. 96 [http://www.bdigital.unal.edu.co/21/34/leyes\\_de\\_1821.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/21/34/leyes_de_1821.pdf) (Consultado el 28 de octubre de 2019)

<sup>190</sup> Natalia Majluf. “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”. *Histórica* XXXVII.1 (2013). 98.

<sup>191</sup> En la “Relación de las adquisiciones y objetos donados al Museo Nacional, del 16 de octubre de 1890 hasta la fecha” sobre la donación de un retrato de Simón Bolívar. Al respecto se informa que “El Sr. D. Felipe F. Paúl donó un retrato al óleo del Libertador, vestido de General, que tiene la siguiente inscripción. “Simón Bolívar, Libertador de Colombia. Decreto del primer Congreso de Colombia, de 20 de julio de 1821 – 11o” (Diario Oficial, Año XXVII, Núm. 8338, martes 17 de febrero de 1891, p. 196). En la inscripción del retrato de Bolívar conservado en el Museo Nacional con el

Después de buscar la biografía de Felipe F. Paúl se pudo ubicar dos personajes de notable reconocimiento. El primero, abogado nacido en Venezuela, 1774 y fallecido en esa misma ciudad en 1843, aparece en el célebre cuadro La Firma del Acta de la Independencia. Sobre él se pueden ubicar documentos en el Archivo General de la Nación, de correspondencia política, uno de estos corresponde al folio 959 en el cual explica “Felipe Fermín Paul (Abogado) adjunta la representación que dirigió al Supremo Poder ejecutivo, en la cual, agradeciendo su nombramiento como Juez de la Corte Superior del Departamento del Orinoco, dimite del mismo por no poder trasladarse a dicho Departamento debido a los múltiples compromisos que tiene en Caracas”.<sup>192</sup>

El segundo, fue un Ministro de Relaciones Exteriores de Colombia, quien ocupó el cargo de 1898 a 1899, de quien no se pudo encontrar mucha información. Este segundo perfil está más acorde con quien pudo ser el donante de la pieza. Esta cuestión del donante llama la atención, pues se supone que fue una pieza conmemorativa, de la batalla de Carabobo y fue realizada por decreto de Congreso para ocupar un espacio estatal. Luego aparece como una donación privada del que pudo ser ministro de relaciones exteriores, si la pieza era de carácter estatal, ¿Qué hace siendo donada por un individuo al Museo Nacional?

Esta donación quizá responde a ideologías del siglo XX sobre la producción pictórica de los héroes nacionales, bajo las cuales, como lo mencioné anteriormente, se crea la Quinta de Bolívar. Al respecto, señaló Beatriz González que “la obra se encontraba casi abandonada en la Casa de Moneda cuando el director Ernesto Restrepo Tirado se planteó, en 1910, la necesidad de recoger todos los retratos de Bolívar que se encontraban en oficinas públicas para colocarlos en el Museo Nacional a finales del siglo XIX estas obras no eran muy apreciadas”.<sup>193</sup>

---

registro 398 figura la misma leyenda, salvo que después de la palabra Congreso dice “General”. Revisamos todos los retratos de Bolívar conservados en el Museo Nacional, el Museo de la Independencia y la Quinta de Bolívar y concluimos que ningún otro podría corresponder al retrato donado por Paúl. Esto debido a que no poseen la leyenda mencionada. La diferencia entre lo inscrito en el cuadro y lo impreso en el Diario Oficial pudo resultar de un error menor de transcripción. Información tomada de la base de datos “Colecciones colombianas”. Descripción general del objeto. Bogotá Colombia, Archivo Museo Nacional de Colombia. No. Registro: 0398.

<sup>192</sup> Felipe Fermín Paul. “Solicitudes Venezuela”. Archivo General de la Nación. Bogotá Colombia, (1820). Folios 940-969.

<sup>193</sup> Beatriz González Aranda. Manual de arte del siglo XIX en Colombia. (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013). 57.

El hecho es que la obra finalmente pasó a ser parte del catálogo general del Museo Nacional de Colombia. Según la historia del objeto, el retrato figuró en el catálogo general del Museo de Bogotá en 1917, en el salón de antigüedades con el n.103. Posiblemente este retrato volvió a la colección del Museo Nacional de Colombia cuando este pasó por un proceso de unificación de la colección, liderado por Teresa Cuervo de Borda a mitad del siglo XX, proceso en el que el museo ocupó su establecimiento actual, que es el edificio del panóptico de Bogotá. Teresa Cuervo se encargó de registrar, catalogar y reunir varias de las piezas del Museo, las cuales, por la inestabilidad política y la despreocupación de las producciones artísticas, fueron fraccionadas, llegando a ocupar múltiples locaciones y a dar nacimiento a otros museos de Colombia.

En estos términos, el retrato oval de Bolívar de Pedro José Figueroa ocupó un lugar en las exposiciones permanentes del Museo Nacional, los cuales respondieron a ideologías conservadores. "La artista plástica Beatriz González se vinculó al Museo Nacional desde 1976, bajo la dirección de Cuervo. Sin embargo, con la llegada del presidente Belisario Betancourt en 1982 se cambia todo el equipo de trabajo del Museo Nacional. Luego con la llegada del Virgilio Barco, se le ofreció la dirección a González, quien rechazó el cargo y en cambio escogió a Olga Pizano como directora".<sup>194</sup> En este periodo se realizó un guion museográfico, en donde se adecuó la sala *Emancipación y República 1810-1830* la cual comprendía el período de emancipación y guerras de Independencia. En esta sala se ubicó el retrato oval de Simón Bolívar de Pedro José Figueroa durante más de 20 años. Sin embargo, siempre fue pieza clave de exposiciones permanentes del Museo Nacional de Colombia, desde la llegada de Teresa Cuervo como directora del museo, cargo que ocupó de 1946 a 1974 y que va a ser una corriente ideológica que va a durar como parte del guion museográfico hasta la primera década del siglo XXI.

Dadas las renovaciones del recinto en los últimos años, la sala *Emancipación y República 1810-1830* es clausurada, renovada y reemplazada por la actual sala *Hacer Sociedad*<sup>195</sup> que busca, entre otras cuestiones, generar procesos de integración de identidades y relatos que pasaron desapercibidos durante más de un siglo por los relatos históricos oficiales de la nación. En este orden de ideas, en el actual guion museográfico

---

<sup>194</sup> Laura Ximena Vanegas Muñoz. "Representaciones de la identidad nacional en el Museo Nacional de Colombia." (tesis pregrado sociología, Universidad Santo Tomás de Colombia, 2016), 84.

<sup>195</sup> Se puede consultar un video sobre el proceso museográfico, que se titula *Hacer Sociedad | Nueva sala del Museo Nacional de Colombia*. Mediante el siguiente link [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=12&v=2sTJF9XgFdY&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=12&v=2sTJF9XgFdY&feature=emb_title)

solo quedan expuestos algunos retratos pictóricos de Simón Bolívar atribuidos a José María Espinosa y a Antonio Salas Pérez, por lo que piezas como los retratos atribuidos a Pedro José Figueroa del libertador, actualmente son piezas de bodega.

¿Por qué esta pieza, después de ser producto de conmemoración de una de las batallas en las que salió victorioso Bolívar y por lo tanto haber sido de gran importancia en el proceso de independencia, terminó hoy en día en las bodegas del Museo Nacional? esto nos transpone en un tenor fascinante en términos de identidad nacional ¿A qué grado hay o no un vínculo con los héroes de la patria y las invenciones desarrolladas por las élites nacionales colombianas? En la historia del arte, la línea de investigación sociológica siempre se ha preocupado por la recepción de las piezas ¿Quién hoy en día extraña esta pieza, o se pregunta por dónde está?

Este estatuto, posibilita visibilizar la poca relación entre el arte independentista y los ciudadanos nacionales. A esto se añade lo descrito por Beatriz González quien afirma “De todos los personajes notables de la historia, el arte y la cultura colombiana, la iconografía de Bolívar es la más rica, estudiada, inventada, mal atribuida y falsificada”.<sup>196</sup> Este estudio sobre el retrato oval de Simón Bolívar no afirma la atribución, no afirma las locaciones, no logra reconocer el programa artístico en su totalidad. Y más que esclarecer problemas históricos devela nuevos paradigmas, En los cuales se resalta el siguiente ¿Qué posición ocupa Bolívar para la historia nacional colombiana y cómo se ha resignificado en la actualidad su figura? El retrato oval de Bolívar realizado por Pedro José Figueroa no es un retrato que pueda ubicarse en discusiones dicotómicas, sobre calidad de la obra, relación con lo real, cuestiones estéticas derivadas de cánones europeos, o cuestiones propagandísticas y su eficacia. El retrato oval toca cuestiones de representación política, económicas y culturales, y su trasfondo histórico ayuda a comprender los procesos de creación de identidad nacional mediante la creación del héroe, es un paradigma histórico, artístico, que aún tiene muchas aristas de estudio.

---

<sup>196</sup> Beatriz González Aranda. Manual de arte del siglo XIX en Colombia. (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013). 57.

## CONCLUSIONES.

El arte latinoamericano, desde el siglo XVI hasta la llegada de la invención de los Estados Nación en el siglo XIX, se ha enfrentado a un problema de delimitación conceptual que se puede encontrar en el retrato oval de Simón Bolívar de Pedro José Figueroa, al cual diversos académicos han catalogado como de un estilo “tardío colonial”,<sup>197</sup> “primitivista”,<sup>198</sup> de “carácter naif o ingenuo”<sup>199</sup>. Su estilo responde a un contexto suramericano específicamente el del final del Nuevo Reino de Granada y la llegada de La Gran Colombia.

En este orden de ideas, múltiples factores como la ausencia de una academia de Bellas Artes, la escasa e incluso nula presencia de maestros europeos que permanecieran en el territorio nacional y formaran sus propias escuelas, y la poca atención estatal que se le va a prestar al asunto del arte, en un país con escaso presupuesto, con una élite sobre todo rural, condicionaron las producciones artísticas. En consecuencia, el estudio del retrato de Bolívar durante el siglo XIX e incluso hasta finales del siglo XX estuvo asociado al carácter ontológico de la obra, es decir cuál era la representación más verídica de Bolívar, la más parecida al libertador. Desde esta perspectiva, en donde se busca en el retrato el verdadero rostro de Bolívar surgen “falsos problemas” como la cuestión de ¿por qué los países en los que su proyecto de emancipación se llevó a cabo, lo han representado sin darle “justicia al héroe”? Desde esta perspectiva eurocéntrica no se alcanza a dimensionar la función de la obra y en cambio, solo se le juzga por los cánones estéticos occidentales. En las últimas décadas estas perspectivas se han refrescado desde estudios americanos que más que preguntarse por la forma estética se cuestionan por las funciones, es decir ¿Para qué fueron creadas? Reconociendo que cada artista pintó a Simón Bolívar según su estilo y manera, pero sobre todo según las condiciones de acceso que le permitió su contexto para explorar su desarrollo artístico.

Desde esta perspectiva es posible indicar que este Simón Bolívar fue pintado como mejor se le pudo pintar, según las condiciones culturales, sociales y económicas que

---

<sup>197</sup> José Gil Castro como se citó en Carolina Venegas, "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica." *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*. Vol. 22 (2012): 115. revistas.unal.edu.co (consultado el 8 de diciembre de 2019)

<sup>198</sup> Eugenio Barney Cabrera. "Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX." *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*. Vol. 3 (1965): 71-118.

<sup>199</sup> Álvaro Medina. "1. Los ingenuos neogranadinos". En: *Procesos en el arte colombiano*. Tomo 1 (1810 - 1930). (Bogotá-Colombia: Ediciones Uniandes, 2014). 28-49.



rodeaban a José Figuerola en su época y que su representación acartonada tiene la intención de ser un ícono perdurable, que en nuestros tiempos resulta didáctico y pedagógico. Al ver el retrato oval de Bolívar se debe reconocer que estamos ante un cuerpo trascendente, cuyo estatuto es sobre todo político.

Así como la delimitación conceptual resulta ser problemática dados los condicionantes contextuales de la obra, también hay un problema de delimitación del héroe, pues Bolívar es el libertador de varios estados nacionales, Por lo tanto, es un caso muy versátil de estudio. Sin embargo, en este ensayo lo delimito como un héroe moderno - militar, criollo y blanco, mutable, reconfigurable, autodefinido. Esta representación pictórica más que un testimonio es una máscara ideológica del héroe triunfal y glorificado de una comunidad política imaginada.

Se puede identificar la consolidación de una gran unidad e identidad de las élites nacionales, son una comunidad política bien formada, cuyo interés fue principalmente mantenerse como comunidad y generar hegemonías mediante estructuras institucionales determinadas, que les permitieron no solo ejercer el poder, sino también forjar herramientas para acapararlo. Los retratos de José Figuerola son apenas un pequeño ejemplo de cómo la élite nacional colombiana logró formar esta identidad y símbolos de representación específicos, que los auto-legitimaron, mediante elementos simbólicos, como el traje militar, las medallas, los colores.

Hay dos narrativas sobre el héroe específicamente: en el siglo XIX se da la narrativa del héroe triunfante, un héroe con características de Dios y con cualidades que están por encima de cualquier otro ciudadano nacional. Mientras que en el siglo XX ya se recoge la última etapa del héroe, es decir su trayectoria a la muerte y su vínculo con la tragedia. Esto no le quita su connotación heroica, ni de élite, pero sí lo convierte en un héroe más humano y por lo tanto, es más fácil despertar un sentimiento de empatía. En este orden de ideas, lo anteriormente dicho se puede relacionar con el orgullo como lo menciona Campbell, al parecer cuando el héroe era más cercano a las élites se resaltó aún más la individualidad de este personaje y su distanciamiento con el pueblo, lo cual es visible en los retratos de José Figuerola y en otros retratos de principios del siglo XIX. En tanto que cuando el héroe fue más divulgado y tuvo mayor apertura al público se retomó desde otras conciencias que lo convirtieron en un ser más humano.

Esta movilización de conciencia sobre el héroe es posible observarla comparando las narrativas del Museo Nacional de Colombia, frente a las narrativas del Museo de la

Quinta de Bolívar y contrastando las producciones artísticas. Ambas cuestiones se delimitan temporalmente, la primera relacionada con la formación del Estado Nacional y los procesos de su consolidación de todo el siglo XIX y la segunda ya con un Estado más cimentado en lo fue el siglo XX.

En este orden de ideas, resalta la institución del Museo Nacional de Colombia como una fuente imprescindible para entender la formación de mitos nacionales, como el tema de los héroes y heroínas, pues es en este espacio de la ciudad, en donde se van a destacar los primeros objetos que posteriormente se van a catalogar como símbolos nacionales y patrimonio.

En la creación de iconografía bolivariana, resalta la representación del artista José Figueroa pues como se puede observar en los retratos, los objetos, medallas, uniformes y temas son muy claros y delimitados sobre cómo debía representar al héroe nacional, mostrando la distancia hacia este personaje, totalmente serio y sobrio, distancia que se puede ubicar tanto con el observador, como con el mismo artista. Además, mediante la comparación con sus otros retratos es posible afirmar que buscaba generar una imagen homogénea del héroe.

Resulta interesante cuestionarse por la relación entre José Figueroa y Bolívar, pues da la sensación que fue una relación bastante profesional e incluso nula a nivel personal. La falta de otros objetos en sus cuadros, fondos diferentes, incluso la falta de variación en las posiciones corporales del héroe, sus gestos, miradas, muestran que quizá el artista tuvo una plantilla para cada Bolívar que pintó, y que finalmente solo se ocupó de realizar su labor, incluso quizá tuvo corto tiempo para la manufactura de retratos frente al modelo. Estos temas se dejan abiertos para futuras investigaciones que puedan profundizar en el tema.

Queda decir de los retratos, que fueron pintados por un artista ubicado en la más alta capa de su campo, es decir el de producción de arte y por lo tanto no cualquier persona pudo acceder a estos, solo una élite minoritaria que los resguardo con bastante recelo durante casi todo el siglo XIX. También se debe resaltar que fueron retratos con algunas características privadas, bien sea su origen o su procedencia y que su llegada tardía al Museo Nacional, da cuenta de un modo de actuar de las élites colombianas. Cuestionarse estos temas es fundamental, pues llevan a generar comprensiones sobre el poco vínculo y escasa apropiación que tienen los colombianos frente a su patrimonio, y en estos términos

entender la ubicación que ocupa hoy en día este retrato, que pasó de ser pieza de exposición permanente a pieza de bodega.

Se puede decir que el cambio de representación de Bolívar de héroe triunfal, al reconocimiento del héroe trágico, no cambia su representación desde un estatuto de élite y en estos términos ni la representación del siglo XIX, ni la del XX, tejen redes o lazos entre los colombianos y estas representaciones de héroe nacional.

## BIBLIOGRAFÍA.

- Álvaro Medina. *Procesos en el arte colombiano. Tomo 1 (1810 - 1930)*. Bogotá-Colombia: Ediciones Uniandes, 2014.
- Alvira Gómez, Lidia Esperanza. *La evolución del traje militar colombiano durante el periodo de 1810–2005*. Colombia, Bogotá: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN, 2018.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica, 2011.
- Archivo Museo Nacional de Colombia, *base de datos “Colecciones colombianas”*. Descripción general del objeto. Bogotá Colombia, No. Registro: 551, 1805, 1606.
- Banco de la República de Colombia. Biblioteca virtual. *Papel periódico ilustrado: Estados Unidos de Colombia*. Año I No. 4. 1881-11-01. Recuperado de: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll26/id/410>
- Bauman Zygmunt, *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Belting Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos aires: Katz editores, 2010.
- Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. *Estampas*: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/coleccion-bolivariana-ano-bicentenario-del-natalicio-del-libertador-simon-bolivar-17831983--0/html/ff5b12be-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/coleccion-bolivariana-ano-bicentenario-del-natalicio-del-libertador-simon-bolivar-17831983--0/html/ff5b12be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html)  
(Consultado el 22 de febrero de 2020).
- Boal, Augusto. *La estética del oprimido*. Barcelona: Alba Editorial, 2012.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la nueva granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Colombia: Alcaldía de Bogotá. 2009.
- Boulton, Alfredo. *El rostro de Bolívar*. Milán Italia: Ediciones Macanao y Alfredo Boulton, 1982.
- Bourdieu, Pierre y Darbel, Alain. *El amor al arte: los museos europeos y su público*. España: Paidós, 2003.
- Büschges, Christian. “La nobleza iberoamericana y las guerras de independencia (1808-1826)”. En Guadalupe Jiménez Godinach (coord.). *Construyendo patrias*:

- Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión.* Tomo II. México D.F: Fondo cultural Banamex, 2010.
- Cabrera, Eugenio Barney. "Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX." *Anuario colombiano de historia social y de la cultura.* Vol. 3 (1965): 71-118. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/29677> (Consultado el 15 de octubre de 2019).
- Calderón de la Barca, Madame. "Carta VII". En *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, 63-70. México: Porrúa, 1959.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito.* México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Cardona Z. Patricia. "Simón Bolívar visto por sus contradictores." *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 18, nº 35. (2016): 401-421
- Carrasco, Carolina Vanegas. "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica." *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 22 (2012): 112-134. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46166/47748> (Consultado el 28 de octubre de 2019).
- Carrera Damas, Germán. "del heroísmo como posibilidad al héroe nacional - padre de la patria" En *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, coords. Manuel Chust y Víctor Mínguez. 91-114. Valencia: Universidad de Valencia, 2003.
- Casa Museo Quinta de Bolívar. "Misión y visión". Recuperado de web oficial Casa Museo Quinta de Bolívar: <http://www.quintadebolivar.gov.co/quienes-somos/Paginas/Misi%c3%b3n-y-Visi%c3%b3n.aspx> (Consultado el 24 de agosto de 2019)
- Casa Museo Quinta de Bolívar. "Piezas en diálogo. Atuendos militares en tiempos de independencia". <http://www.quintadebolivar.gov.co/que-hacemos/coleccion/PDF%20Piezas%20en%20Dilogo/Atuendos%20militares.pdf> (consultada el 28 de octubre de 2019).
- Castillo, Eduardo. "Bogotá pintoresco. La quinta de Bolívar". *Revista cromos número 208.* Archivo Casa Museo Quinta de Bolívar. 1920. Capeta 2. folio 146
- Castro Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816).* Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Charles Wright Mills. *La élite del poder.* México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

- Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. *La Independencia en el arte y el arte en la Independencia*. Colombia: Ministerio de Educación Nacional, 2010.
- Chust, Manuel. "El impacto de las cortes de Cadiz en Iberoamérica (1810 - 1830)". En Guadalupe Jiménez Godinach (coord.). *Construyendo patrias: Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. Tomo II. México D.F: Fondo cultural Banamex, 2010.
- Chust, Manuel; Mínguez, Víctor (eds.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. España: Universidad de Valencia, 2003.
- Cornelio Hispano. "fotocopia de noticia sobre la Quinta de Bolívar". *Revista el gráfico*. Archivo Casa Museo Quinta de Bolívar. s. f. Capeta 2. folio 100
- Cornelles, Víctor Mínguez. "Eros napoleónico. Poder y seducción en el retrato desnudo del emperador (Canova, 1803-1806)." *Visiones de pasión y perversidad*. España: Fernando de Villaverde Ediciones, 2014.
- Costa Malosetti, Laura. "¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia." *Revista Crítica Cultural* (2009): 111-124.
- Cuadriello, Jaime, "Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación". En coordinación y cuidado editorial Bernardo Esquinca Azcárate, Evelyn Useda Miranda, Jenny Jiménez Herrada. *El Éxodo mexicano: los héroes en la mira del arte*. México, D.F. : INBA, 2010.
- Cuadriello, Jaime. "Escenarios: Pintura regional en el siglo XIX". En: *Juan Nepomuceno Herrera. Los Lindes del retrato*. México, Artes de México, 2018.
- Cuadriello, Jaime. "Prefacio y agradecimientos". En *Las glorias de la república de Tlaxcala: o la conciencia como imagen sublime*, 25-44. México: Instituto de Investigaciones estéticas - UNAM, 2004.
- Daniel Gutiérrez Ardila. *1819. Campaña de la Nueva Granada. Boyacá*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia. 2019.
- El Congreso General de la República de Colombia*. 96 [http://www.bdigital.unal.edu.co/21/34/leyes\\_de\\_1821.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/21/34/leyes_de_1821.pdf) (Consultado el 28 de octubre de 2019)
- Felipe Fermín Paul. "Solicitudes Venezuela". Archivo General de la Nación. Bogotá Colombia, (1820). Folios 940-969
- Fortes, José Beltrán. "El Hércules en reposo en la escultura romana de Andalucía." *Habis* 27 (1996): 123-156.

<http://institucional.us.es/revistas/habis/27/11%20beltran%20fortes.pdf>

(Consultado el 8 de febrero de 2020).

García Canclini Néstor. *Sociología del arte y estética. Arte popular y sociedad en América Latina*. México D. F: Editorial Grijalbo S.A, 1977.

García Canclini, Néstor. "Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular". *Nueva Sociedad* Vol.71, (1984): 69-78. [https://nuso.org/media/articles/downloads/1156\\_1.pdf](https://nuso.org/media/articles/downloads/1156_1.pdf) (Consultado el 27 de marzo de 2019)

García Márquez, Gabriel. *El General en su Laberinto*. Bogotá: La Oveja Negra, 1989.

Gil Tovar, Francisco. *El Arte Colombiano*. Bogotá: Plaza & Janes. 2002.

Gombrich, Ernst Hans. "Objetivos y límites de la iconología". En *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*, 1 – 26. Madrid: Debate, 2000.

González Aranda, Beatriz. *El arte colombiano en el siglo XIX*, 80-85. Bogotá – Colombia: Colección Bancafé, Fondo de Cultura Cafetero, 2004.

González Aranda, Beatriz. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)". En: Chust, Manuel; Mínguez, Víctor (eds.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. (España: Universidad de Valencia, 2003), 281.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. La independencia y los héroes americanos en el monumento público. Vol.2. *España: Studi latinoamericani*, 2006.

Hauser, Arnold. *Sociología del arte: Arte y clases sociales*. Barcelona: Ed. Guadarrama, 1977.

Herrejón, Carlos. *Morelos. Antología documental*. México: Secretaría de Educación Pública, 1985.

Hobsbawn Eric y Ranger Terance. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica. 2002.

Huberman, Georges Didi. "Introducción, la historia del arte como disciplina anacrónica". en *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

Ibañez, Pedro María. "Crónicas de Bogotá". Tomo IV. P.141 y 141. Archivo Casa Museo Quinta de Bolívar. Folio 149. (Sf)

- Jiménez Hernández, Wilson Ferney. "El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888)." *Historia Crítica* 47 (2012): 115-138.
- Joachim König Hans. "cuarta parte Nacionalismos y conciencia nacional en la segunda fase del movimiento independentista 1819-1830". En *El Camino hacia la Nación. Nacionalismos en el proceso de formación del Estado y de la nación de la Nueva Granada, 1750 a 1856*, 327-328. Colombia, Banco de la República, 1994.
- Leonardini, Nanda (Ed. Coordinadora). Simón Bolívar en el arte latinoamericano del siglo XIX. Venezuela: Grupo de estudio Guanahaní. Gobierno bolivariano de Venezuela, 2011.
- Leyes de 1821, Decreto 23 de julio. "Sobre gracias y honores a los vencedores en la batalla de Carabobo". *El Congreso General de la República de Colombia*. 96 [http://www.bdigital.unal.edu.co/21/34/leyes\\_de\\_1821.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/21/34/leyes_de_1821.pdf) (Consultado el 28 de octubre de 2019)
- Lleras, Cristina. "La historia de un grito los mitos sobre el origen de la nación en el Museo Nacional de Colombia." *Cuadernos de curaduría. Museo Nacional de Colombia* (2011).
- Natalia Majluf. "De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)". *Histórica* XXXVII.1 (2013). 73-108.
- Marchena Fernández, Juan. *Uniformes del ejército de América (Nueva España, Nueva Granada, Alto Perú) Tomo II*. España: Ministerio de Defensa, 1990.
- Marín Colorado, Paula Andrea. "Diversificación del público lector en Bogotá (1910-1924). Un análisis de las revistas ilustradas El Gráfico y Cromos". *hist.mem.*, Nº. 13. (2016). 185-214. <http://www.scielo.org.co/pdf/hismo/n13/n13a07.pdf> (Consultado el 10 de octubre de 2019)
- Martínez Aida. *La prisión del vestido: aspectos sociales del traje en América*. Colombia: Editorial Planeta 1995.
- Medina Ávila, Carlos J. La Indumentaria Militar. *Emblemata*, 17 (2011), 91-106. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/78/06medina.pdf> (consultada el 28 de octubre de 2019).
- Medina, Álvaro. *Procesos en el arte colombiano. Tomo 1 (1810 - 1930)*. Bogotá-Colombia: Ediciones Uniandes, 2014.
- Ministerio de Cultura Museo Nacional de Colombia. *El monumento y sus colecciones*. Bogotá Colombia: Ministerio de Cultura, 1997.



- Ministerio de Cultura. *Museo Nacional de Colombia, el monumento y sus colecciones*. Bogotá Colombia: Ministerio de Cultura, 1997.
- Mujica, Ramón. "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano" Ramón Mújica, La imagen transgredida. *Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016, 198-263.
- Museo Nacional de Colombia. "Exposición itinerante: El libertador, Simón Bolívar creador de repúblicas. Iconografía revisada". En: *Serie de cuadernos iconográficos no.4*. Colombia: Museo Nacional de Colombia, 2004.
- Museo Nacional de Colombia. *Catálogo, "Colecciones colombianas"*. Bogotá Colombia, Archivo Museo Nacional de Colombia.
- Navarrete Linares, Federico, y Guilhem Olivier. *El héroe entre el mito y la historia*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2000.
- Osorio Rauld Alejandro N. "Dominación y reproducción de las élites. Lectura sociológica del proceso de estructuración de las minorías selectas en el elitismo clásico," *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 14.2 (2015).113-130
- Palacios, Marco. La fragmentación regional de las clases dominantes en Colombia: una perspectiva histórica. En *Revista Mexicana de Sociología*, 42, Vol.4, (1980): 1663-1689
- Posada Cabó, Eduardo y Castro Carvajal, Beatriz (Coord). *Colombia, la construcción nacional*. Tomo 2. 1830/1880. España: Editorial. Taurus. 2012
- Quinayá, Diana Patricia. "El Museo Nacional de Colombia y la construcción de una idea de nación: La exposición temporal las historias de un grito. Docientos años de ser colombianos". Tesis maestría en sociología. Universidad del Valle, 2015. <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/9032/1/0534014-MS-P-15.pdf> (consultado el 20 de febrero de 2020)
- Quinche Ramírez, Víctor Alberto. "La crítica de arte en Colombia: los primeros años." *Historia crítica* 32 (2006).
- Red Cultural del Banco de la República de Colombia. "Pedro José Figueroa". [http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Pedro\\_Jos%C3%A9\\_Figueroa#Biograf.C3.ADa](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Pedro_Jos%C3%A9_Figueroa#Biograf.C3.ADa) (consultada el 28 de octubre de 2019).

- Red Cultural del Banco de la República. Antonio Amar y Borbón. [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Antonio Amar y Borb%C3%B3n](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Antonio_Amar_y_Borb%C3%B3n) (consultada el 28 de octubre de 2019).
- Rey Márquez, Juan Ricardo. "Yo fui del ejército libertador. Las medallas como indicios del período de la Independencia". En Fernando Guzmán, Juan Manuel Martínez (eds.) *Arte americano e independencia. Nuevas iconografías*. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, 2010. [https://www.academia.edu/462713/ Yo fui del ej%C3%A9rcito libertador Las medallas como indicios del per%C3%ADodo de la Independencia](https://www.academia.edu/462713/Yo_fui_del_ej%C3%A9rcito_libertador_Las_medallas_como_indicios_del_per%C3%ADodo_de_la_Independencia) (consultada el 28 de octubre de 2019).
- Robledo Páez, Santiago. "Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX: ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas." *Historia y sociedad* 34 (2018): 92. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6424829> (Consultado el 28 de octubre de 2019).
- Roche, Daniel. "La cultura material a través de la historia de la indumentaria". En Hira de Gortari y Guillermo Zermeño (comps.) *Historiografía francesa: corrientes temáticas y metodológicas recientes*. México. Instituto de Investigaciones estéticas, Unam, 1996.
- Rodríguez Villa, Antonio. "Parte primera – Desde el nacimiento de Morillo hasta el fin de la guerra de independencia". En *El teniente general D. Pablo Morillo, primer Conde de Cartagena y Marqués de la Puerta*. Tomo1, 5-11. Madrid: Fortanet, 1908.
- Rojas, Cristina. *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Norma, 2011.
- Segura, Marta. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia. Tomo I y Tomo II*. Bogotá Colombia: Museo Nacional de Colombia. 1995.
- Sierra Rodríguez, Ana María. "Textos en contraste: imágenes pintadas versus imágenes narradas del libertador simón bolívar." en: Morales Damián, Manuel Alberto (Coord.) *Imágenes, textos y contextos*. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Recopilación de ponencias presentadas en el I Coloquio Internacional Imágenes y Cultura, 2016.
- Simmel, George. La significación estética del rostro. En: *El rostro y el retrato*. España: Casimiro. 2011.

- Tablada, José Juan "¿Qué mundo, que en esta quinta, que es el relicario de la tristeza de Bolívar, vague su espíritu entre las ruinas de su obra trunca y desplumada, como implacable alma en pena?" *el tiempo*. Archivo Casa Museo Quinta de Bolívar. 1919. Carpeta 2. folio 47
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Colombia: Instituto colombiano de cultura, 1985.
- Uriarte, Edurne. "El análisis de las élites políticas en las democracias." *Revista de Estudios Políticos* 97 (1997).
- Vanegas, Laura Ximena. "Representaciones de la identidad nacional en el museo nacional de Colombia." tesis pregrado sociología, Universidad Santo Tomás de Colombia, 2016.
- Vanegas, Laura Ximena. El Museo Nacional de Colombia y las representaciones de lo nacional: reflexiones sobre la paz y la globalización. *Revista De Ciencias Sociales*, n.º 158 (marzo 2018.)
- Vargas, Sebastián. "200 años de construir colombianos. Museo Nacional de Colombia. Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos". *Mem. Soc*, v. 14, n. 29, (2010), 147-150
- Víctor Alberto Quinche Ramírez. "La crítica de arte en Colombia: los primeros años." *Historia crítica* 32 (2006).
- Vovelle, Michel. "La Revolución francesa: ¿matriz de la heroización moderna?". En *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, coords. Chust Manuel y Mínguez Víctor. Valencia: Universidad de Valencia, 2003.
- Zambrano P. Fabio. Usos y transformaciones de la Quinta de Bolívar. *Credencia Historia* No.99. (1998) <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-99/usos-y-transformaciones-de-la-quinta-de-bolivar> (Consultado el 24 de agosto de 2019)

## **ANEXOS**

Línea de tiempo para ilustrar contexto general y local.

Contexto histórico general	Vida de Simón Bolívar	Museo y arte, Pedro José Figueroa.
<p><b>1788</b> Carlos IV rey de España desde el 14 de diciembre de 1788 hasta el 19 de marzo de 1808.</p>	<p><b>1783</b> 24 julio: Nace en Caracas, Venezuela. Hijo de una familia aristocrática de procedencia vasca – española.</p>	<p>En la nueva granada se daba una Hegemonía cultural de la iglesia porque tenía el monopolio en las imágenes.</p>
<p><b>1789</b> pánico de Floridablanca, impacto que tuvo en la corte de Carlos IV de España la noticia del triunfo de la Revolución francesa el 14 de julio.</p>	<p><b>1792</b> Queda huérfano y pasa al cuidado de su abuelo materno y posteriormente de su tío Carlos Palacios.</p>	<p><b>1783</b> La Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, realizada por José Celestino Mutis durante el reinado de Carlos III de España. , sus objetivos científicos dieron como resultado la herborización y clasificación de 20 000 especies vegetales y 7000 animales de un territorio que corresponde con la actual república de Colombia, la fundación del observatorio astronómico de Santa Fe de Bogotá, uno de los primeros de América meridional, la creación de un selecto grupo de científicos y artistas y dio fundamentos para la concienciación de las riquezas naturales del Nuevo Mundo. duró treinta años.</p>
<p><b>1793-1795</b> Luis XVI Rey de Francia se da el encarcelamiento y ejecución del jefe de la Casa de Borbón que también reinaba en la Monarquía de España, lo que condujo a la Guerra de la Convención.</p>	<p><b>1799</b> Viaja a España para continuar sus estudios</p>	
<p><b>1793</b> llegada de la imprenta, auge de los ilustrados. La <i>Patriótica</i> fue la imprenta que estableció Antonio Nariño en la ciudad de Santafé en el Nuevo Reino de Granada. Nariño criollo santafereño marcó un hito importante en la historia al ser el primer neogranadino en tener su propia imprenta que dirigió por más de un año y en la que imprimió los <i>Derechos del Hombre y del Ciudadano</i>.</p>	<p><b>1798</b> Tomás Cipriano de Mosquera Desempeñó el cargo de presidente: Presidente de La República de Nueva Granada entre 1845 y 1849; Presidente de la Confederación Granadina entre 1861 y 1863; y de los Estados Unidos de Colombia entre 1862 y 1864 y de 1866 a 1867. Mosquera ha sido el único militar colombiano que ha ostentado el cargo de presidente de la república en cuatro ocasiones.<sup>2</sup></p>	
<p><b>1796</b> Carlos IV y su todopoderoso "primer ministro" Manuel Godoy dieron un giro completo a su política respecto de la República Francesa y se aliaron con ella, lo que provocó la primera guerra con Gran Bretaña (1796-1802), que se desarrolló en el marco de la Guerra de la Segunda Coalición</p>	<p>Durante el mandato de Simón Bolívar, Mosquera fue diplomático y administrador provincial. Miembro del Partido Conservador</p>	
<p><b>1799</b> Napoleón Bonaparte sube al poder, como general republicano durante la Revolución y el Directorio, es artífice del golpe de Estado del 18 de brumario que lo convirtió en primer cónsul (<i>Premier Cónsul</i>) de la República el 11 de noviembre.</p>	<p><b>1802</b> Se casa con María Teresa Rodríguez del Toro y regresa a Venezuela. Al poco tiempo, su mujer enferma de fiebre amarilla y muere.</p>	<p><b>1770</b> Pedro José de Figueroa nació en Bogotá.</p>
	<p><b>1803</b></p>	<p><b>1801</b> Alexander Von Humboldt (Berlín, 1769 - 1859) científico, geógrafo y</p>

---

**1802**

Tras la efímera Paz de Amiens se inició la segunda guerra con Gran Bretaña, en el marco de la Guerra de la Tercera Coalición, en la que la flota franco-española fue derrotada por la flota británica al mando del almirante Nelson en la batalla de Trafalgar (1805), lo que abrió la crisis definitiva de la Monarquía de Carlos IV,

**1807 noviembre**

conspiración de El Escorial

**1808 marzo**

motín de Aranjuez. Godoy perdió definitivamente el poder y Carlos IV se vio forzado a abdicar en su hijo Fernando VII.

**1808 mayo**

dos meses después ambos acabarían firmando las abdicaciones de Bayona por las que cedían a Napoleón Bonaparte sus derechos a la Corona, quien a su vez las cedería a su hermano José I Bonaparte

Muchos españoles, denominados "patriotas", no reconocieron las abdicaciones y siguieron considerando a Fernando VII como su rey en cuyo nombre se inició la Guerra de la Independencia Española, pero otros españoles, llamados despectivamente "afrancesados", apoyaron a la España napoleónica y al nuevo rey José I Bonaparte, por lo que aquel conflicto fue la primera guerra civil de la Historia contemporánea de España

**1808 septiembre**

Se crea la Junta Suprema Central y Gubernativa del Reino fue un órgano formado en Aranjuez que ejerció los poderes ejecutivo y legislativo españoles durante la ocupación napoleónica.

**1809**

La batalla de Ocaña fue un enfrentamiento militar de la Guerra de la Independencia Española. Tuvo lugar el 19 de

Bolívar vuelve a viajar a Europa, en esta ocasión a París, donde se reencuentra con su maestro Simón Rodríguez, quien le introduce en la política y en la causa de la libertad de su patria.

**1805**

Viaja a Roma. En el Monte Sacro de esta ciudad se compromete solemnemente a liberar a su patria

**1806**

Vuelve a Venezuela donde administra sus propiedades a la vez que se une a los esfuerzos de la causa revolucionaria.

**1808**

Llegan noticias a Caracas de que el Rey de España había abdicado tras la entrada de tropas francesas en España

**1810**

Ante la incertidumbre reinante, el Cabildo de Caracas constituye una Junta para firmar el Acta de Independencia. Bolívar vuelve a Venezuela donde administra sus propiedades a la vez que se une a los esfuerzos de la causa revolucionaria

**1811**

Se incorpora como coronel al ejército bajo las órdenes de Francisco de Miranda.

**1813**

Inicia la llamada "Campaña Admirable". Tras la capitulación española, entra triunfante en Caracas.

Victoria en Mosquiteros, donde se le nombra Capitán General y adquiere el sobrenombre de "El Libertador".

**1814**

naturalista. Viajero infatigable, llegó a Colombia en compañía del botánico francés Aimé Bonpland. Su visita aumentó la resonancia internacional que ya tenía la obra de José Celestino Mutis y significó un gran impulso al desarrollo de la ciencia, las artes y la difusión del conocimiento de las riquezas naturales del país

**1804**

Pedro José de Figueroa pintó un retrato del Virrey Amar y Borbón.

**1813**

Realizó el retrato del Doctor José Domingo Duquesne el cual fue publicado en el Papel Periódico Ilustrado. Pintó un cuadro de Nuestra Señora de la Peña que se encuentra actualmente en la iglesia de San Agustín, Bogotá.

**1817**

Elaboró un segundo cuadro de Nuestra Señora de la Peña.

Al presentarse la Guerra de Independencia Figueroa se vio obligado a borrar el retrato del oidor don Pablo Chica, temeroso de alguna repercusión.

**1819**

Sobre un retrato conmemorativo de Pablo Morillo pintó la famosa

<p>noviembre junto al municipio toledano de Ocaña. Victoria francesa. Disolución de la Junta Central Suprema. Se realiza la Suprema Junta de Quito.</p>	<p>Los realistas recuperan el dominio de casi toda Venezuela</p>	<p>tela de “Bolívar con la América India”.</p>
<p><b>1810</b> La Junta Suprema Central pasó a llamarse Consejo de Regencia de España e Indias. Tras esto, se crearon las Cortes de Cádiz, la Asamblea constituyente inaugurada en San Fernando el 24 de septiembre y posteriormente trasladada a Cádiz en 1811 durante la Guerra de la Independencia Española.</p>	<p>Bolívar es derrotado de nuevo, se retira a Jamaica. Escribe la Carta de Jamaica</p>	<p><b>1821</b> El Libertador Simón Bolívar, presidente de la República, envió a Europa al vicepresidente Francisco Antonio Zea en busca de apoyo económico y científico, y del reconocimiento internacional para el nuevo Estado llamado Colombia, que comprendía la antigua Capitanía General de Venezuela, el Virreinato de Nueva Granada y la Audiencia de Quito.</p>
<p><b>1812</b> La Constitución gaditana - La Constitución Política de la Monarquía Española -, más conocida como Constitución española de 1812 o Constitución de Cádiz, fue promulgada por las Cortes Generales españolas reunidas extraordinariamente en Cádiz el 19 de marzo de 1812. Se le ha otorgado una gran importancia histórica por tratarse de la primera Constitución promulgada en España, además de ser una de las más liberales de su tiempo.</p>	<p><b>1818</b> Congreso de Angostura.</p>	<p><b>1822</b> Figueroa pintó dos retratos de Bolívar para los Salones de las Cámaras (Retrato oval de Bolívar).</p>
<p>Oficialmente estuvo en vigor solo dos años, desde su promulgación hasta su derogación en Valencia el 4 de mayo de 1814, tras el regreso a España de Fernando VII. Sin embargo, apenas si entró en vigor <i>de facto</i>, puesto que en su período de gestación buena parte de España se encontraba en manos del gobierno afrancesado de José I Bonaparte</p>	<p><b>1819</b> Bolívar es nombrado presidente de Venezuela y de la Gran Colombia. Tomás Cipriano de Mosquera fue diplomático y administrador provincial. Miembro del Partido Conservador y va a ocupar cargos relevantes bajo el gobierno de Bolívar y posteriormente.</p>	<p>Francisco Antonio Zea visitó en París al Barón Cuvier para solicitar su ayuda en la contratación de una comisión científica, con el fin de fundar "un establecimiento consagrado al estudio de la naturaleza, al adelanto de la agricultura, las artes y el comercio como fuentes de progreso”.</p>
<p><b>1814</b> Golpe de estado de Fernando VII. Al final de la guerra (Napoleón permite a Fernando VII volver a España a cambio de que éste presione para que abandonen el país las tropas inglesas), Fernando VII regresa al trono.</p>	<p>Francisco José de Paula Santander conocido como El Hombre de las leyes y el Organizador de la victoria, fue vicepresidente de la Gran Colombia en el período de 1819 a 1827 (Encargado del poder ejecutivo).</p>	<p><b>1823</b> El Congreso expidió la Ley de creación del Museo Nacional, denominado entonces Museo</p>
<p><b>1815 – 1819</b> La Reconquista española de Nueva Granada, , llegada del general español Pablo Morillo al territorio de la Nueva Granada en 1815, con el fin de restaurar el control español y termina en 1819 con las campañas libertadoras. Se le conoce también como el Régimen del</p>	<p><b>1821</b> Batalla de Carabobo, victoria decisiva sobre las tropas españolas.</p>	
	<p><b>1822</b> Junto con Antonio José de Sucre, en acción coordinada, Bolívar consigue la liberación del Ecuador</p>	
	<p><b>1823</b> Batalla del Lago de Maracaibo. Tras esta victoria se libera definitivamente Venezuela.</p>	
	<p><b>1824</b> Victoria sobre el Ejército Real del Perú en Junín. Sucre, por su parte, vence a los</p>	

<p>Terror, ya que fue apresado y asesinado un sinnúmero de políticos, militares y civiles, que simpatizaban con los independentistas.</p>	<p>realistas en la decisiva batalla de Ayacucho</p>	<p>de Historia Natural y Escuela de Minería.</p>
<p>En consecuencia, se da un fusilamiento de los hijos de la élite criolla y se lleva a prisión a los ilustrados criollos (Matan a Jorge Tadeo Lozano, Francisco José de Caldas y Joaquín Caicedo, Antonio Nariño va a la cárcel). Este golpe fomenta la decisión de Bolívar de salir de Caracas.</p>	<p>Bolívar participa en la liberación del Perú. Es nombrado dictador.</p>	<p><b>1824.</b></p>
<p><b>1819.</b></p>	<p><b>1825</b></p>	<p>El vicepresidente de la República, General Francisco de Paula Santander, declaró oficialmente creado el Museo, ocupando dos salas de la Casa Botánica, una destinada a las colecciones de zoología, mineralogía y botánica, y otra para los objetos de historia, ciencias y arte.</p>
<p>La batalla de Boyacá, el ejército libertador sale victorioso garantizando la libertad de la Nueva Granada.</p>	<p>Es nombrado presidente de Bolivia.</p>	<p><b>1825</b></p>
<p>Se da el Congreso de Angostura, instalado el 15 de febrero de 1819 por el General en jefe Simón Bolívar en su condición de Jefe Supremo de la República de Venezuela y el Capitán General de los Ejércitos de Venezuela y de la Nueva Granada (República de Colombia).</p>	<p><b>1826</b></p>	<p>Tras</p>
<p><b>1820</b></p>	<p>Regresa a Caracas para sofocar <i>La Cusiata</i>, el movimiento separatista venezolano liderado por José Antonio Páez.</p>	<p>la victoria de la batalla de Ayacucho (Perú), el general independentista Antonio José de Sucre remitió desde Potosí (Bolivia), con destino al Museo Nacional, cinco banderas de los ejércitos españoles vencidos por él en la batalla y el estandarte que portaron los hombres del conquistador español Francisco Pizarro cuando invadió el Perú en 1533.</p>
<p>Rafael de Riego obliga a Fernando VII a reinstaurar la constitución de 1818</p>	<p><b>1827</b></p>	<p><b>1829.</b></p>
<p><b>1821</b></p>	<p>En el Congreso de Panamá se evidencian las ansias separatistas entre las jóvenes repúblicas libertadas.</p>	<p>El viajero francés Auguste Le Moyné reseñó la colección de las primeras obras de interés artístico del período colonial.</p>
<p>Se da la Constitución de Villa del Rosario, oficialmente Constitución de la República de Colombia, su objetivo principal fue crear la Gran Colombia mediante la unificación de la Nueva Granada (Colombia y Panamá) y Venezuela.</p>	<p><b>1828</b></p>	<p><b>1836</b></p>
<p>La batalla de Carabobo fue una de las principales acciones militares de la Guerra de Independencia de Venezuela.</p>	<p>Se declara dictador de la Gran Colombia para asegurar su unión. La Convención Nacional reunida en Ocaña se disuelve sin que los diversos partidos hayan logrado ponerse de acuerdo.</p>	<p>Realizó su última pintura sobre la muerte de Sucre. Ese mismo año muere en la ciudad de Bogotá.</p>
<p><b>1822</b></p>	<p>Bolívar, aclamado Dictador, escapa en Bogotá, en septiembre de aquel año. Poco después ha de ponerse en campaña para enfrentarse a las fuerzas del Perú que han penetrado en el Ecuador, en donde permanece durante casi todo el año de 1829.</p>	<p></p>
<p>La batalla de Bomboná (7 de abril) fue un enfrentamiento militar entre realista y libertadores.</p>	<p><b>1830</b></p>	<p></p>
<p><b>1822</b></p>	<p>vuelve a Bogotá para instalar el Congreso Constituyente.</p>	<p></p>
<p>La batalla de Pichincha ocurrió el 24 de mayo en las faldas del volcán Pichincha, cerca de la ciudad de Quito. Enfrentamiento militar del ejército independentista bajo el</p>	<p>Muere en Santa Marta de tuberculosis. En medio de un avanzado proceso de disolución de la Gran Colombia</p>	<p></p>
<p></p>	<p><b>1832-1837</b></p>	<p></p>



---

mando del general venezolano Antonio José de Sucre y al ejército realista comandado por el general Melchor Aymerich. La derrota de las fuerzas españolas condujo a la liberación de Quito.

### 1824

La batalla de Ayacucho fue el último gran enfrentamiento dentro de las campañas terrestres de las guerras de independencia hispanoamericanas (1809-1826). Significó el final definitivo del dominio administrativo español en América del sur. La batalla se desarrolló en la Pampa de Quinua en Ayacucho, Perú, el 9 de diciembre.

\*

\*\*

Francisco de Paula Santander y Omaña (1792-1840) es nombrado presidente de la República de la Nueva Granada. Representado la rama ideológica del federalismo.

---

Fuente: Elaboración propia 2020.

\*Se producen múltiples guerras civiles en el contexto colombiano a lo largo del siglo XIX, como la llamada “guerra de la patria boba”, la crisis de 1826 y 1830, la guerra del 40 o guerra de los supremos, las guerras de 1851 y 1854, la guerra de 1860 que produce la revolución de 1864 de Antioquia, la guerra de 1876 – 77 o guerra de las escuelas, los curas y las señoras, la guerra de 1885, de 1895 y la guerra de los mil días.

\*\***1886** La Constitución política de Colombia fue la carta política nacional que rigió la vida constitucional de Colombia durante casi un siglo. cuando fue derogada por la Constitución de 1991. Fue promovida por Rafael Núñez y redactada por el político y escritor Miguel Antonio Caro durante el período histórico conocido como la Regeneración. Abriendo paso a un periodo de hegemonía conservadora.



Fuente: Agustín Codazzi - Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia, 1890.

Carta que representa el teatro de la guerra de independencia años 1819 y 1820. Carta VIII del Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia, 1890.