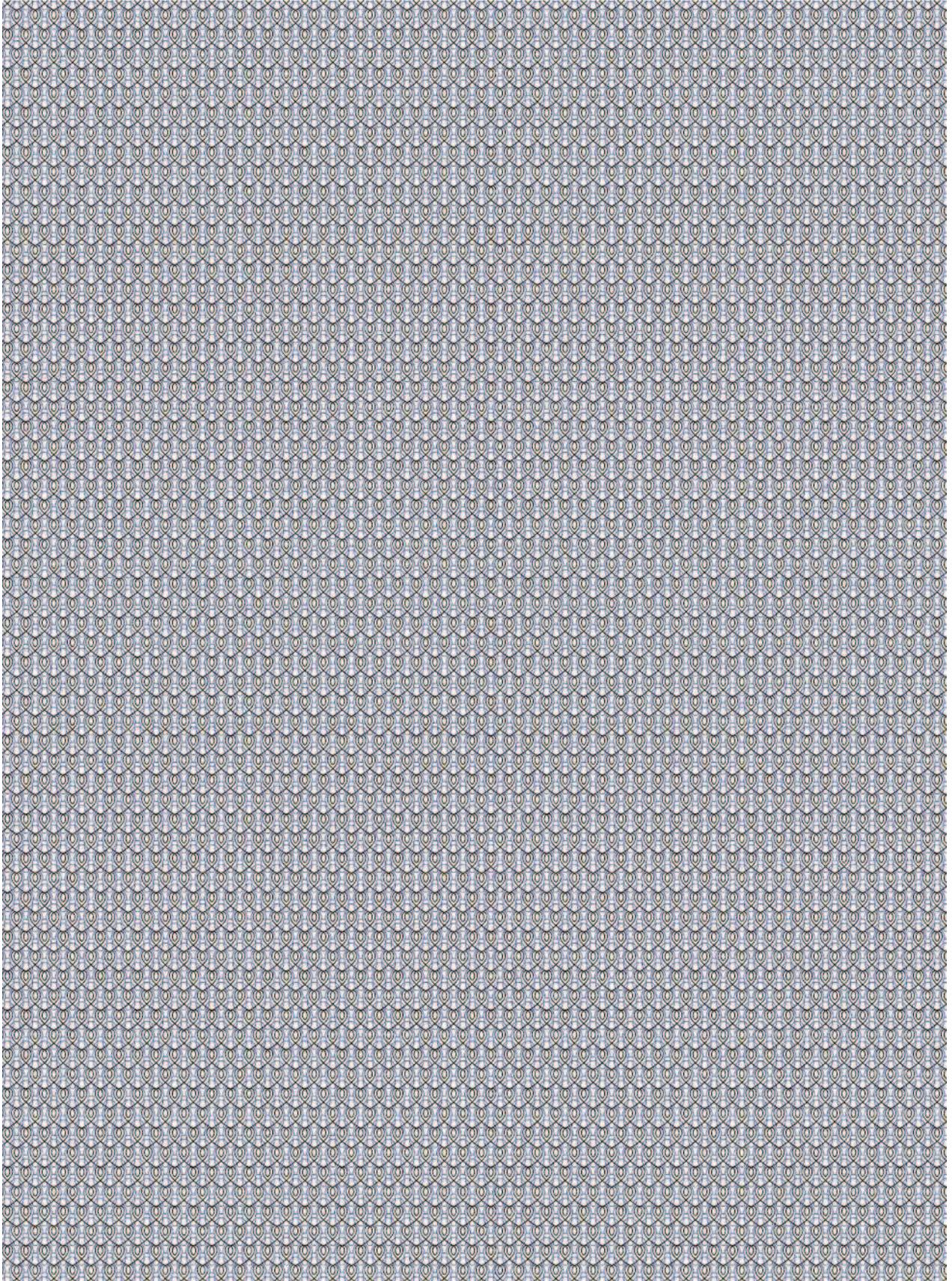


CAROLINA VANEGAS CARRASCO

**DISPUTAS
SIMBÓLICAS EN LA
CELEBRACIÓN DEL
CENTENARIO DE LA
INDEPENDENCIA
DE COLOMBIA
EN BOGOTÁ (1910)**

**LOS MONUMENTOS A
SIMÓN BOLÍVAR Y A
POLICARPA SALAVARRIETA**



CAROLINA VANEGAS CARRASCO

**DISPUTAS
SIMBÓLICAS EN LA
CELEBRACIÓN DEL
CENTENARIO DE LA
INDEPENDENCIA
DE COLOMBIA
EN BOGOTÁ (1910)**

**LOS MONUMENTOS A
SIMÓN BOLÍVAR Y A
POLICARPA SALAVARRIETA**

**MINISTERIO DE CULTURA
REPÚBLICA DE COLOMBIA**

MINISTERIO DE CULTURA
MARIANA GARCÉS CÓRDOBA
Ministra

MARÍA CLAUDIA LÓPEZ SORZANO
Viceministra

RAFAEL ENZO ARIZA AYALA
Secretario general

JUAN LUIS ISAZA LONDOÑO
Director de Patrimonio

JUAN MANUEL VARGAS AYALA
Jefe de la Oficina Asesora Jurídica

COORDINACIÓN EDITORIAL
Taller editorial, Fundación Escuela Taller
de Bogotá

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Tangrama 
www.tangramagráfica.com

IMPRESIÓN
Nomos Impresores

Bogotá, D. C., 2011
Primera edición, diciembre de 2010

ISBN: 978-958-9177-47-1

Ministerio de Cultura, República de Colombia
Dirección de Patrimonio
Carrera 8 n.º 8-55 - Teléfono: (571) 3424100
Bogotá, D. C.
servicioalcliente@mincultura.gov.co
www.mincultura.gov.co

©CAROLINA VANEGAS CARRASCO, 2011

©MINISTERIO DE CULTURA, 2011

CAROLINA VANEGAS CARRASCO (Bogotá, 1977), doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA); magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM); artista plástica con profundización en Historia y Teoría del Arte, egresada de la Universidad Nacional de Colombia. Fue investigadora de la Curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional de Colombia y asistente de investigación de Beatriz González.

Su área de investigación es la historia cultural del arte latinoamericano durante el siglo XIX, particularmente la escultura conmemorativa. Como parte del Grupo de Investigación en Arte Colombiano (IAC), obtuvo el premio de la convocatoria Estímulos para la Investigación en Restauración y Conservación de Patrimonio Mueble del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural de Bogotá (2010) y el premio de Curaduría Histórica del Programa Distrital de Estímulos 2008 de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño con el proyecto *Noticias iluminadas: Arte e identidad en el siglo XIX* (2011).

Es cocoordinadora del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP Latinoamérica, UBA) y coorganizadora del I y II Seminario Internacional sobre Arte Público en América Latina (2009-2011). Autora de varios artículos presentados en seminarios y congresos en Argentina, Brasil, Uruguay, Chile y Colombia. <http://uba.academia.edu/CarolinaVanegasCarrasco/Papers>.

ESTA TESIS RECIBIÓ EL PREMIO A LA TESIS O TRABAJO DE GRADO DE PROGRAMAS DE POSTGRADO EN PATRIMONIO CULTURAL, VERSIÓN 2011, OTORGADO POR EL MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. ACTUARON COMO JURADOS:

Luis Gonzalo Jaramillo Echeverri
Alberto Escovar Wilson-White
Monika Ingeri Therrien

Esta tesis fue presentada al Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires, Argentina) para obtener el título de magíster en Arte Argentino y Latinoamericano. Fue financiada parcialmente con la beca del Programa para Artistas Colombianos Carolina Oramas —portafolio internacional de programas de becas del Icetex, 2007— y media beca otorgada por el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), 2008-2009. Fue dirigida por la doctora Laura Malosetti Costa y defendida el 28 de marzo de 2011 ante un jurado conformado por el Mg. Raúl E. Piccioni, la Dra. María Isabel Baldasarre y el Dr. Adrián Gorelik.

Ganador 2º lugar:

William Henry García Ramírez

Proyecto: Plaza central de mercado de Bogotá: las variaciones de un paradigma.
1849-1953

Menciones:

1º: Andrea Lorena Guerrero Jiménez.

Proyecto: De la materia al artefacto, relaciones sociales productivas y simbólicas en la platería neogranadina virreinal.

2º: Linda Carolina Rodríguez Tocarruncho.

Proyecto: La marca del plural y otros aspectos morfológicos y sintácticos en el español del Pacífico de Colombia

3º: Iлона Graciela Murcia Ijjasz.

Proyecto: Memorias del recetario

AGRADECIMIENTOS

Dedico este nuevo logro a Juan Manuel y a Juan Ricardo, mis cómplices de vida. Agradezco a mi familia y amigos por su constante apoyo y confianza. A mi maestra, Beatriz González, por la generosidad y el rigor con que me formó, y a Laura Malosetti Costa por brindarme un apoyo incondicional en esta nueva etapa y por guiarme con su gran sabiduría. Agradezco a mis documentadores voluntarios Estefanía Vanegas y Camilo Páez, y a las siguientes personas que de una u otra forma colaboraron en el desarrollo de la investigación: Marta Lucía Alonso, Beatriz Álvarez, José Antonio Amaya, Bertha Aranguren, Santiago Barbosa, Lucio Burucúa, Giovanna Capitelli, Marlene Carrasco, Teresa Espantoso Rodríguez, Óscar Gaona, Ángela Gómez, Gerson Ledezma, Julián Llanos, Cristina Lleras, Fabio López, Paula Matiz, Marlene Márquez, Raúl Román, María Paola Rodríguez, Sandra Patricia Rodríguez, Flu Voionmaa y Catalina Zapata.

ÍNDICE

Presentación	15
Introducción	17
◆ Estado del arte	19
Estudios sobre escultura en Colombia	19
Estudios sobre la celebración del centenario en Colombia	21
◆ Marco teórico	25
◆ <i>Partitio</i>	32
Disputas simbólicas en la construcción monumental de Simón Bolívar en el centenario de la Independencia	35
◆ Antecedentes. La configuración iconográfica de Bolívar en Bogotá durante el siglo XIX	35
◆ Selección, encargo e iconografía de la estatua ecuestre de Bolívar	61
◆ Divergencias simbólicas entre la estatua ecuestre de Frémiet y la estatua de Pietro Tenerani	67
◆ La relación entre "héroe político" y "genio artístico" en la monumentalización de Simón Bolívar en el centenario de la Independencia	79
La noción de <i>gusto</i> y el culto al héroe	81
La construcción genio-héroe en la estatua ecuestre de Simón Bolívar	82
La estatua de Policarpa Salavarrieta: Una alternativa simbólica y artística en la celebración del centenario	85
◆ La desaparición de la estatua de Policarpa Salavarrieta	85

◆ Posibles fuentes iconográficas de la estatua de Policarpa Salavarrieta	89
◆ Dionisio Cortés en el centenario. Selección, producción e inauguración de la obra en 1910	99
◆ Los discursos estéticos e ideológicos hegemónicos y la elección tipológica e iconográfica de Cortés	109
La Pola y Juana de Arco	110
El antihispanismo de la estatua de Policarpa Salavarrieta	115
Comparación de los dos casos y conclusiones	120
Conclusiones	123
Bibliografía y fuentes citadas	127
Anexos	140

PRESENTACIÓN

En el marco de la Convocatoria Nacional de Estímulos 2011 del Ministerio de Cultura, la Dirección de Patrimonio creó una serie de premios cuyo propósito es fomentar y fortalecer las líneas de acción de la política para la gestión, protección y salvaguardia del patrimonio cultural de Colombia.

Por medio de la convocatoria "Premio a la tesis o trabajo de grado en programas de postgrado en patrimonio cultural", enfocada al fomento de la investigación como fuente de conocimiento y valoración del patrimonio cultural del país, se hace un merecido reconocimiento a los trabajos cuyo desarrollo sea acorde con los criterios de pertinencia, metodología, coherencia, rigor científico, producción y generación de nuevo conocimiento, y que contribuyan significativamente a enriquecer el estado del arte del objeto de estudio. A la convocatoria respondió un notable número de participantes egresados de postgrado, que presentaron sus investigaciones elaboradas desde diversos escenarios académicos del país y del exterior, con las que hacen serios aportes al conocimiento de nuestro patrimonio cultural.

La publicación de este trabajo forma parte del premio entregado al primer lugar de la convocatoria, que contó con la evaluación de los jurados Alberto Escovar Wilson-White, Luis Gonzalo Jaramillo Echeverri y Monika Ingeri Therrien, quienes definieron la propuesta ganadora como un ejemplar aporte a la apropiación social de los monumentos públicos que en la actualidad están perdiendo sus significaciones culturales y, con ellos, los valores que les otorgaron sentido:

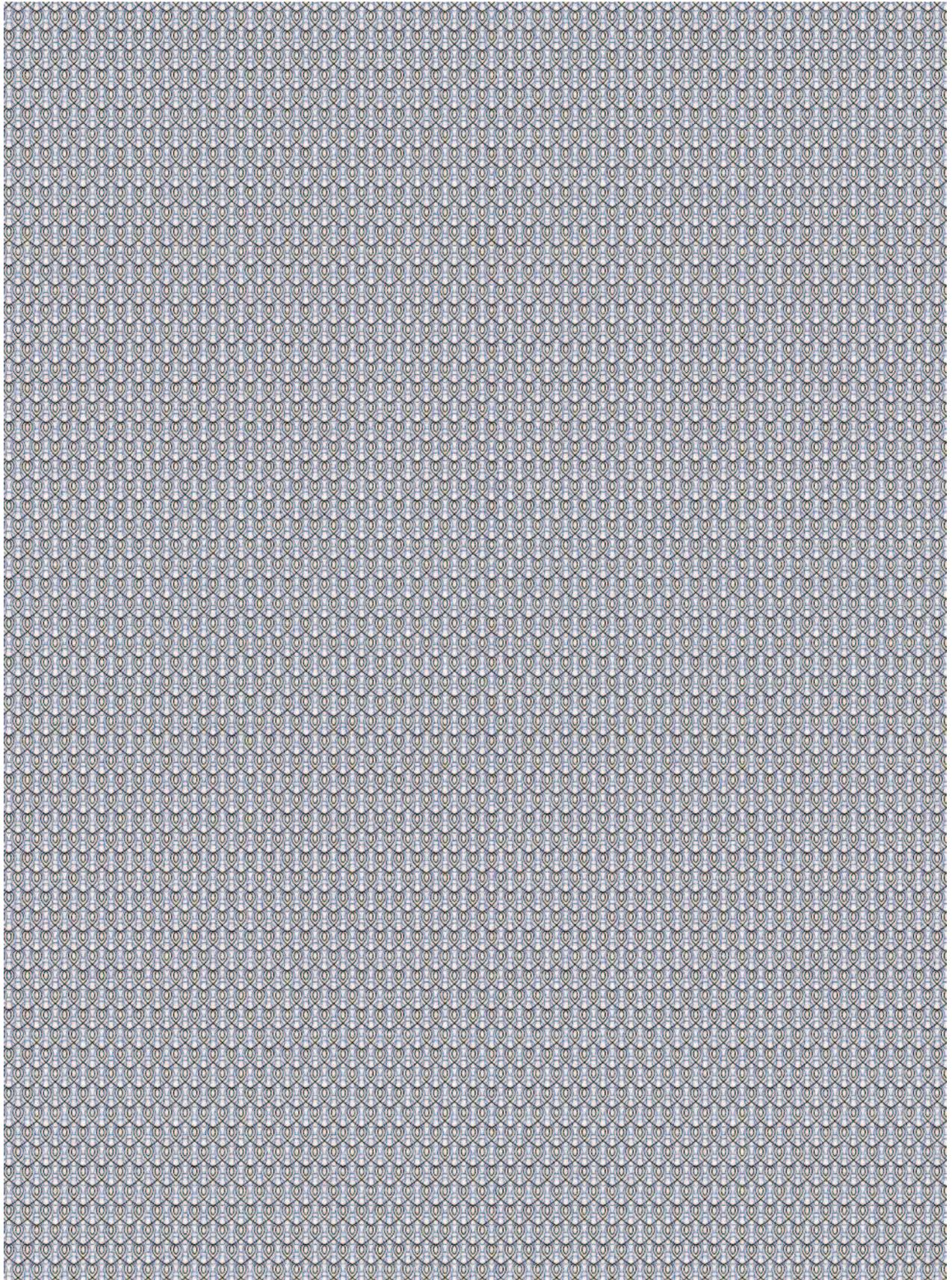
Su resignificación, en tanto instrumentos de construcción de la idea de *nación*, de la materialización de los conceptos de *héroes* y *genios*, resulta ser un aliciente poderoso para reexaminar cómo atribuirles nuevos valores que eviten su abandono y vulnerabilidad al vandalismo.

La tesis *Disputas simbólicas en la celebración del centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910): Los monumentos a Simón Bolívar y a Policarpa Salavarrieta*, escrita por la doctora Carolina Vanegas Carrasco, constituye un referente obligado para los investigadores de ciencias sociales interesados en abordar asuntos relacionados con la construcción de imaginarios urbanos a partir de símbolos y, sobre todo, con las posturas políticas ante los monumentos en espacio público propuestos como homenaje a la memoria y a ideales

de nación, que convocan a controversias y reflexiones de la sociedad sobre su sentido mismo de colectividad e identidad.

De esta manera el Ministerio de Cultura, en el marco del programa Bitácora del Patrimonio, pone en circulación este excelente material para difusión y conocimiento de intelectuales, estudiosos y comunidad en general, con el propósito de fomentar el ejercicio del derecho a la memoria, el sentido de pertenencia, la convivencia y el respeto por la diferencia.

Juan Luis Isaza Londoño
Director de Patrimonio



INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XIX los monumentos conmemorativos empezaron a ser considerados la principal estrategia simbólica para celebrar a los héroes de las nacientes repúblicas latinoamericanas. En el caso de Colombia, y específicamente de su capital, Bogotá, la importancia de esta práctica puede considerarse inversamente proporcional a las posibilidades de implementarla, debido a diversos factores que se consideran en el marco de esta tesis. Si bien la celebración del centenario de la Independencia, en 1910, generó un aumento en la instalación de obras conmemorativas en el espacio público bogotano, cabe señalar que contrastan visiblemente en cantidad y dimensión con las que se realizaron en otras capitales latinoamericanas. Esta tesis de maestría se enfoca en el análisis de las disputas simbólicas entre diversos sectores de la sociedad capitalina en la celebración del centenario de la Independencia a partir del estudio de dos esculturas conmemorativas realizadas en Bogotá: la estatua ecuestre de Simón Bolívar encargada al escultor francés Emmanuel Frémiet (1824-1910) y el monumento a Policarpa Salavarrieta del escultor colombiano Dionisio Cortés (1863-1934).

Se aborda este tema desde una aproximación interdisciplinaria que considera principalmente aspectos referidos a la historia del arte, al urbanismo y a la historia política. Ello permite comprenderlas dentro de la lógica de un contexto en el cual los monumentos conmemorativos fueron fundamentales para la consolidación de los Estados nacionales. Los estudios dedicados a la formación de dichos Estados han otorgado especial relieve al papel de la imagen y los símbolos como formadores de imaginarios colectivos¹. La creación de estos imaginarios es parte integrante de la legitimación de cualquier régimen político y “la manipulación del imaginario social es particularmente importante en momentos de cambios políticos, en momentos de redefinición de identidades colectivas” (Murilo, 1997: 10). De acuerdo con ello, se analiza la utilización de la estatuaria dentro del complejo momento político colombiano de 1910, año de la conmemoración del centenario de su Independencia. Resulta pertinente enmarcar este proceso en la división en tres grandes etapas que José Emilio Burucúa y Fabián A. Campagne propusieron para la historia de la formación y consolidación de los símbolos de las naciones americanas. La tercera de ellas, la “etapa monumental”², cuyo inicio se estableció hacia la década de 1860 y se

¹ Anderson, 1993; Gellner, 1994; Hobsbawm, 1991. En el contexto latinoamericano: Annino, Guerra y Castro, 1994; Annino y Guerra, 2003.

² Las otras dos etapas son la emblemática y poética (entre 1810 y 1830), y la etapa crítica e historiográfica (1830-1850) (Burucúa y Campagne, 1994: 351-352).

extendió hasta la segunda década del siglo XX, fue considerada por los autores como “el tiempo culminante en la formación del sistema ideológico-simbólico de las naciones sudamericanas” (Burucúa y Campagne, 1994: 376).

El *corpus* seleccionado para la presente tesis está constituido por dos obras que, a partir de la totalidad del conjunto monumental realizado en Bogotá para el centenario de la Independencia, estarían ubicadas en dos puntos opuestos: la estatua ecuestre de Simón Bolívar, que responde a una iniciativa oficial, y un monumento a un personaje que no fue considerado en el proyectado repertorio estatuario del centenario, el de la heroína Policarpa Salavarrieta, encargado por una asociación barrial. La estatua ecuestre de Simón Bolívar (1783-1830) del escultor francés Emmanuel Frémiet llegó a completar un proceso simbólico de “unificación nacional” que, a partir de la figura del héroe, promulgaban los gobiernos conservadores de finales del siglo XIX y comienzos del XX. A partir del estudio del proceso de selección del autor, de la configuración iconográfica de la obra, los discursos de inauguración y la presentación que de la obra se hizo en el libro conmemorativo del centenario, se desentrañan los fines subyacentes a su creación y las estrategias utilizadas para lograrlos. Sin embargo, la estatua ecuestre de Bolívar no tuvo la aceptación esperada por sus comitentes; por ello se indaga cuáles fueron las disputas simbólicas que generaron este rechazo. Resulta interesante mostrar con este caso que los discursos de los grupos hegemónicos del momento no fueron homogéneos y que en esta representación se pusieron en juego intereses que fueron motivo de discusión. Finalmente, para reafirmar la importancia que tuvo la escultura en la construcción de este imaginario político, se hace una aproximación al estatuto que en ese momento tenía el genio artístico, y cómo, al unirse con el culto al héroe, se esperaba constituir un símbolo de poder.

Por otra vía corre el monumento a Policarpa Salavarrieta (1796-1817), cuya estatua fue realizada en cemento por el escultor nacional Dionisio Cortés, por iniciativa de los habitantes de Las Aguas, un barrio obrero de Bogotá. A pesar de que en ese momento Policarpa ya se había consolidado como símbolo del patriotismo nacional, no fue incluida en los listados de próceres que la Junta Nacional del Centenario proyectaba monumentalizar. La estatua de Dionisio Cortés fue realizada, entonces, por una iniciativa popular que fue rápidamente absorbida por el discurso oficial, debido a lo cual hoy se conocen algunos detalles de su origen e instalación. Se plantea, finalmente, que las elecciones iconográficas y tipológicas que Dionisio Cortés utilizó para crear su estatua se apartaban de las ideas estéticas hegemónicas y se contraponían a uno de los principales discursos hegemónicos de su momento histórico, como lo era la reconciliación con España.

ESTADO DEL ARTE

ESTUDIOS SOBRE ESCULTURA EN COLOMBIA

Al echar un vistazo a la historia del arte del siglo XIX de diferentes países latinoamericanos puede corroborarse su marcado énfasis en la historia de la pintura. Esto posiblemente responde a que la participación de los escultores fue limitada y muy cuestionada en esa etapa. La creación de las repúblicas generó una demanda de motivos y materiales diferente a la que hasta ese momento se tenía. Fue largo y lento el proceso de instalación del estudio formal de la nueva escultura, que además de las complicaciones del contexto político, económico y social, estaba determinado por dificultades en la consecución de materiales como el mármol y la complejidad de técnicas como la fundición. En Colombia la instalación de la cátedra de Escultura se produjo formalmente en 1886 y estuvo a cargo del escultor italiano Cesare Sighinolfi³. Si bien en 1910 ya había un grupo de escultores formados, los comitentes en su mayoría prefirieron contratar a escultores europeos. Volviendo a la historia del arte, se puede decir que aún no se ha profundizado suficientemente en el análisis de las obras extranjeras —en muchos casos por la dificultad de acceso a las fuentes—, ni en la actividad de los escultores nacionales, de los que, por su mala fortuna, suele haber poca información disponible.

El primer libro dedicado a la escultura pública en el contexto bogotano se titula *Monumentos, estatuas, bustos, medallones e inscripciones existentes en Bogotá en 1938*. Fue escrito por el historiador Roberto Cortázar con motivo del sesquicentenario de la fundación de la ciudad, en 1938. El autor se centró en la reseña biográfica de los personajes representados en las obras, hizo breves descripciones de las mismas y en algunos casos mencionó a sus autores. De los años siguientes a la publicación de este libro puede ubicarse muy escaso material hemerográfico relativo a este tema, y hay algunas alusiones tangenciales

3 Sighinolfi (Módona, 1833-Suesca, 1902) fue contratado por el Gobierno nacional en 1883 para ejecutar "obras de escultura que el Gobierno de la Unión tenga a bien encomendarle", así como "hacer cada día [...] una clase de escultura general, teórica y práctica". En 1886 fue incorporado como profesor de la sección de Escultura en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, cargo que desempeñó hasta su 1897. Sucedió en la dirección de la Escuela a Alberto Urdaneta, fundador de la misma, cargo que ejerció entre 1888 y 1893. Sighinolfi estudió en Módona y en Florencia. Entre sus obras se destacan la estatua del cardenal Forteguieri, instalada en la plaza de la Catedral de Pistoia (1863), la de Ciro Menotti, en Módona (1879), y algunas obras en el Palacio Real de Roma. En Brasil, el busto del emperador Pedro II, y en Portugal los bustos de la reina María de Saboya, del príncipe Carlos y del príncipe don Alfonso. En Bogotá trabajó en la ornamentación del Palacio de Gobierno y del teatro de Colón. Realizó el *Monumento a Cristóbal Colón e Isabel la Católica* (1893), modelado en Bogotá y fundido en Pistoia, inaugurado en 1906 (cfr. Cantini, 1990: 151-165).

al mismo en obras de tipo enciclopédico (por ejemplo, Ortega, 1979; Escovar, Mariño y Peña, 2004).

En 1983 se publicó un nuevo libro dedicado a historiar la práctica escultórica en Colombia. Se trata de *Escultura colombiana del siglo XX*, del historiador del arte Germán Rubiano Caballero. En esta obra se hace una somera referencia a los primeros escultores que surgieron de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, y a su participación en el centenario de la Independencia. Rubiano hace una escueta mención a los escultores franceses que realizaron algunas de las obras del centenario, a quienes categorizó como "escultores neoclásicos", sin ninguna otra referencia ni señalar contextos particulares de los autores. Entre los años 2000 y 2001 se publicaron otros dos libros de divulgación y un capítulo de libro (Medina, 2000; Bateman, 2002; Fajardo, 2000) en los que se mencionan algunas de las esculturas inauguradas durante el centenario. Estos trabajos, si bien aportaron una primera aproximación a las obras, tienen en común su carácter anecdótico y su carencia de fuentes primarias para documentar los procesos de creación de las obras.

El caso de las esculturas conmemorativas del centenario en Bogotá fue trabajado brevemente en el libro de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica* (Gutiérrez, 2004). Para tratar el tema de los "centenarios de la Independencia", el autor se centró en los casos de México, Buenos Aires y São Paulo. Sin embargo, al inicio del capítulo titulado "Proyectos y realizaciones del siglo XX", menciona algunas de las obras realizadas en Bogotá en esa fecha. Gutiérrez afirma que se realizaron tres obras en Bogotá para el centenario (en realidad fueron doce; véase el anexo 1) y destacó el caso de la estatua ecuestre de Bolívar de Frémiet, centrándose particularmente en su biografía, basado en fuentes europeas. La única fuente local que usó para documentar este caso fue el libro de anécdotas de Alfredo Bateman citado arriba.

En los últimos años se han publicado tres trabajos en los que se hace referencia a las obras trabajadas en esta tesis, así como a otras esculturas instaladas durante el centenario de la Independencia. El primero de ellos, una guía de monumentos de Bogotá (Torres y Delgadillo, 2008) cuyo formato le imprime un carácter sintético; sin embargo, aporta algunos datos importantes para documentar las obras. El segundo, "Arte y representación de nación en el centenario" (Garay, 2010) tiene un apartado titulado "Iconografía de héroes", en el que el autor parte del desconocimiento de los autores de las piezas, del proceso de creación de las obras y de su interpretación iconográfica, para luego hacer una crítica anacrónica y coloquial que refuerza ciertos lugares comunes con los que han sido vistas las producciones escultóricas del periodo que trabajamos.

El tercer texto se titula "Altare para la nación: Procesos de monumentalización en la celebración del centenario de la Independencia de Colombia" (Esquivel, 2010), en el que el autor, a partir de una visión contextualizada del periodo, reflexiona sobre los monumentos de finales del siglo XIX y comienzos del XX como formadores de la identidad nacional, y hace un particular énfasis en sus discursos de inauguración. Su mayor aporte es demostrar la continuidad del culto religioso que se instauró como práctica a partir de la creación de monumentos y del ritual con que se acompañaron.

ESTUDIOS SOBRE LA CELEBRACIÓN DEL CENTENARIO EN COLOMBIA

Los pabellones creados para la Exposición del Centenario han sido el objeto central de varios estudios sobre la celebración del centenario de la Independencia. Es el caso del libro de Fabio Zambrano y Carolina Castelblanco titulado *El kiosco de la luz y el discurso de la modernidad* (2002), en el que trabajaron sobre el origen español de la ciudad y su transformación semántica, no morfológica, después de la Independencia. Los autores afirman que durante el centenario las élites instrumentalizaron la cultura como una herramienta de poder; sin embargo, no mencionan ni analizan ninguna obra escultórica en particular. Otro trabajo de Zambrano hizo referencia a los procesos de modernización y formación del espacio público bogotano (Zambrano, 2002b: 9-16) desde diferentes áreas de la cultura; aun así, no sobra anotar que en este sus alusiones a las artes plásticas son bastante desacertadas⁴.

En 2005 el Museo de Bogotá realizó la exposición "La ciudad de la luz: Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910". El catálogo de la muestra incluyó artículos de Alejandro Garay Celeita y Luis Carlos Colón. En el artículo de Garay titulado "La Exposición del Centenario: Una aproximación a una narrativa nacional" se percibe una problemática lectura del libro del centenario (Marroquín e Isaza, 1911) que lo lleva a escribir varios datos contradictorios o

4 Zambrano (2002) escribió: "Al mismo tiempo, en las artes los cambios se dejan sentir. Al final de los veinte surgen los Bachué, así como pintores como Garay y Acevedo Bernal, entre otros, inician el abandono del academicismo de fin del siglo XIX. Algo similar sucede con la escultura". Esta afirmación es totalmente equivocada, ya que Garay y Acevedo se cuentan entre los primeros artistas académicos del país, y su producción no se realiza en la década de los veinte (Garay murió en 1903).

errados⁵. El artículo retomó varios de los eventos de la celebración, así como algunas de las opiniones expresadas en la prensa, sin realizar una confrontación entre unos y otras⁶. Es una aproximación general que contiene algunos juicios de valor sin una justificación argumentativa convincente. Volviendo al *Catálogo* del Museo de Bogotá, allí se publicó el artículo de Luis Carlos Colón “La ciudad de la luz: Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910”. Allí el autor presentó, en primer lugar, un recorrido por las exposiciones nacionales desde mediados del siglo XIX hasta la del centenario. Luego incluyó una relación documentada de las principales estatuas contratadas por el Gobierno e hizo referencia a otras obras encargadas por clubes y asociaciones, y señaló la importancia que se le dio a la escultura monumental en esa celebración. Aunque no se detuvo en este aspecto, sería la primera relación documentada de las principales obras instaladas en esa celebración. El artículo finaliza, y es allí donde radica su mayor interés, con la descripción de las referencias arquitectónicas y el análisis de la noción de *progreso* que encarnaron los productos exhibidos en los pabellones de la Exposición Agrícola e Industrial⁷.

En 2006 la revista *Apuntes* (Bermúdez y Escovar, 2006) dedicó un número a los centenarios latinoamericanos. El caso de Colombia se incluyó en el artículo “Bogotá o la ciudad de la luz en tiempos del centenario: Las transformaciones urbanas y los augurios del progreso”, de José Roberto Bermúdez Urdaneta y Alberto Escovar Wilson-White. Los autores hicieron una muy general relación del contexto en el que se desarrolló la exposición, para luego centrarse con detalle en los arquitectos, las ubicaciones y el destino posterior de cada uno de los pabellones de la exposición. En los dos últimos textos reseñados, el interés central de los autores se enfocó en la arquitectura de los pabellones de la exposición, pero dejaron de lado el análisis de la transformación de otros espacios de

5 Por ejemplo, “Los señores Lorenzo Marroquín, ministro de Relaciones Exteriores, Emiliano Isaza, ministro de Obras Públicas, y Silvestre Samper Uribe, gobernador de Cundinamarca, fueron finalmente los encargados de los festejos”. La información correcta es: Por el Decreto 61 de 21 de agosto de 1909 se creó una segunda Comisión del Centenario, que tomó su forma definitiva en noviembre de 1909 y fue conformada por Carlos Calderón, ministro de Relaciones Exteriores, Carlos J. Delgado, ministro de Obras Públicas, José Ramón Lago, gobernador de Cundinamarca, y los señores Lorenzo Marroquín, Silvestre Samper Uribe, Emiliano Isaza y Wenceslao Ibáñez Manrique (secretario).

6 Por ejemplo, el autor cita un artículo de prensa en el que dice que la Biblioteca de Autores Nacionales de Jorge Pombo no fue cancelada al dueño por la Junta Nacional. En las actas de dicha junta, e incluso en la inauguración de la misma, se menciona que la biblioteca fue donada por Pombo, y que solo un anexo —una biblioteca científica le fue adquirida después de la donación— le fue adquirida después de la donación.

7 Aunque no se ha mencionado en ninguno de los estudios sobre la Exposición, hubo una evidente separación entre la Exposición Agrícola e Industrial —como se llamó en todos los medios al evento— y la Exposición de Bellas Artes. Si bien los pabellones quedaban dentro del mismo parque de la Independencia, se construyeron con presupuestos separados y se inauguraron en diferentes momentos: la Agrícola e Industrial el 23 de julio, y la de Bellas Artes el 28 del mismo mes.

la ciudad —particularmente las plazas— y la consecuente secularización simbólica de las mismas que, como intentaremos demostrar en la presente tesis de maestría, se debió en gran parte a la inclusión de esculturas conmemorativas. Esta consideración puede aplicarse también al más reciente libro de historia urbana bogotana del siglo XIX, titulado *Los años del cambio: Historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. En él su autor, Germán Mejía Pavony, abordó el problema de la historia de la capital colombiana a partir de variables como “el entorno, el paisaje, las comunicaciones, la población, el área y las zonas urbanas, las habitaciones, el equipamiento [sic], los espacios públicos y privados, y los ritmos urbanos” (Mejía, 2000: 25), pero no le dio un lugar relevante a la estatuaría como transformadora del espacio físico, simbólico y social de la ciudad. Otro trabajo dedicado a la celebración del centenario es el capítulo de libro titulado “Señales en el cielo, espejos en la tierra” (Castro-Gómez, 2009), que presenta un interesante aporte sobre la semántica del progreso en la instauración del capitalismo a partir de la Exposición del Centenario.

Con respecto al momento económico, político y social de 1910, hay dos trabajos que problematizan el intento de unificación de la memoria nacional propuesto por las élites de la capital a partir del análisis de la celebración en varias capitales de departamentos: Cartagena, Popayán, Cali y Pasto. En primer lugar, los trabajos de Raúl Román (2001, 2005 y 2008) se centraron en los acontecimientos, usos y conflictos de la memoria en Cartagena, y prestaron particular atención al debate entre las aspiraciones de celebración de la élite representada por la Junta Departamental, y las de un grupo conformado por artesanos de esa ciudad. Por otra parte, el capítulo de la tesis de doctorado del historiador Gerson Ledezma (2000) abarca más. El autor analizó el momento histórico y las principales ideas que circularon en la época del centenario, a partir de los actos de la celebración. En una primera parte relata los principales eventos realizados en Bogotá⁸, de donde extrae las preocupaciones centrales de la conmemoración: el discurso antinorteamericano derivado de la participación de ese país en la separación de Panamá; la reconciliación con España a partir de un discurso de unidad de la lengua, la raza y la religión católica de los pueblos americanos; la propuesta de revivir el ideal de unión del proyecto bolivariano de la Gran Colombia (territorios de Ecuador, Venezuela y Colombia) y los imaginarios comunes a la mayoría de estos discursos: educación, paz y progreso. En la segunda parte se detuvo en la celebración del centenario en el

8 Basado fundamentalmente en el libro conmemorativo del centenario: Marroquín e Isaza, 1911.

“antiguo Cauca Grande”⁹. Ledezma presentó así las grandes diferencias simbólicas en los discursos de las élites en las celebraciones realizadas en las capitales de los recién creados departamentos (Valle del Cauca, capital Cali; Cauca, capital Popayán, y Nariño, capital Pasto). Con estas herramientas evidenció el fracaso del discurso homogeneizador de “lo nacional” propuesto por la Junta Nacional del Centenario instalada en Bogotá. Este conjunto de textos permite conocer mejor ese momento histórico y aporta reflexiones sobre los usos de la memoria en la celebración, aunque no se detienen en las esculturas conmemorativas como portadoras de estos discursos.

La revista virtual *Cuadernos de Curaduría* del Museo Nacional de Colombia publicó dos artículos referidos a las estatuas del centenario, escritos por la autora del presente trabajo: “El monumento a ‘la Pola’ y la escultura en Colombia en 1910” (Vanegas, 2006), en el que se trabajó sobre la estatua de la heroína colombiana Policarpa Salavarrieta en el contexto de la situación de la escultura en Colombia desde la creación de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, en 1886, hasta 1910. También en esa revista se incluyó el artículo “Coronación simbólica de un héroe: La estatua de Nariño en el primer centenario de la Independencia” (Vanegas, 2007), en el que, aparte del proceso de creación de la estatua del llamado “Precursor de la Independencia”, se hizo un énfasis en la inauguración de la obra. En estos textos surgieron las primeras hipótesis para el análisis del significado y el contexto en que se produjeron estas obras. En este mismo sentido se trabajó la ponencia realizada por la autora de esta tesis junto al historiador José Antonio Amaya, titulada “Caldas *fait en France*” (Drien *et al.*, 2008). En este trabajo se documentó la obra y se propuso un análisis iconográfico de la estatua de Francisco José de Caldas instalada en Bogotá como una copia modificada del original ubicado en Popayán. Allí se planteó, a partir de la obra y de los discursos inaugurales, el manejo que diversos sectores de la élite hicieron del discurso patrio para sustentar una memoria nacional hispanófila, confesional y centralista. En otras dos ponencias se avanzó sobre aspectos que se incluyen en la presente tesis: “El artista como creador de la imagen del héroe: ¿En el mismo pedestal?” (Vanegas, 2010c) y “Dos proyectos de memoria en el centenario de la Independencia de Colombia: Los monumentos a Bolívar y Policarpa Salavarrieta en Bogotá” (Vanegas, 2009). En estos textos se hizo una primera aproximación a los problemas planteados en los capítulos centrales de la presente tesis. También hacen parte del proceso de investigación dos

9 Ubicado en el suroccidente de Colombia, el Cauca Grande comprendía el territorio de tres departamentos actuales: Nariño, Cauca y Valle. La reorganización territorial de 1904, ratificada en 1910, decretó esta división tripartita que diezmo el poder político y económico de Popayán, capital de la región y luego del departamento del Cauca.

textos en los que se abordaron aspectos políticos y simbólicos concernientes a la época del centenario de la Independencia en Colombia, en los que tanto los monumentos como los impresos conmemorativos fueron tomados como indicadores de importantes aspectos ideológicos que se pusieron en juego en el momento histórico aludido: “Representaciones de la Independencia y la construcción de una ‘imagen nacional’ en la celebración del centenario en 1910” (Vanegas, 2010b) y “Disputas simbólicas en la celebración del centenario de la Independencia de Colombia en 1910” (Vanegas, 2010a).

MARCO TEÓRICO

La escultura conmemorativa es un tipo de monumento (del latín *monumentum*, que se deriva de *monere*: avisar, recordar) definido por Françoise Choay como “todo artefacto edificado por una comunidad de individuos para acordarse o para recordar a otras generaciones determinados eventos, sacrificios, ritos o creencias” (Choay, 2007: 12). Está incluida en la clasificación propuesta por el historiador austriaco del arte Aloïs Riegl como un tipo de “monumento intencionado”, es decir, “aquellas obras que por voluntad de sus creadores han de rememorar un momento del pasado (o un conjunto de estos)”. Su función, señala, es “no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad” (Riegl, 1987: 31, 67). En este sentido, su valor —por encima de los valores artísticos, históricos y de antigüedad con los que, según este autor, pueden juzgarse los monumentos no intencionados— es el “valor rememorativo intencionado”, es decir, una pretensión de eternidad, por lo cual está destinado a la restauración para que permanezca en el tiempo. En este sentido, es preciso señalar que el monumento intencionado existe como tal en tanto la ideología (política, religiosa, etc.) que permitió su surgimiento se mantiene vigente en la sociedad en la que está inserto. Cuando estas condiciones cambian es posible que el monumento permanezca por la consideración de sus valores artísticos, históricos o de antigüedad, es decir, por su valor patrimonial. En este caso su conservación está amenazada, según Choay, por factores como “el olvido, el desinterés o la obsolescencia [que] llevan a abandonarlos” (Choay, 2007: 19). Su desaparición también puede obedecer a la destrucción intencional, caso que se presenta generalmente cuando se producen procesos violentos de cambio de un régimen a otro o como una acción simbólica de protesta contra las ideas o valores que representa, acciones que prueban su inmenso poder simbólico y, por ende, su papel fundamental en el mantenimiento de las identidades de los pueblos.

La centralidad de la memoria en la definición del monumento, y específicamente de la escultura conmemorativa como *monumento intencionado*, nos lleva a detenernos sobre este aspecto. El historiador francés Pierre Nora incluye este tipo de obras en una serie de objetos, lugares, conceptos y prácticas susceptibles de constituirse en “lugares de memoria” que, explica, son una creación artificial, ya que surgen del sentimiento de que no hay memoria espontánea, y por tanto pretenden defender memorias en disputa y se constituyen en lugares de memoria mientras esta disputa se mantiene. Para Nora (2008: 34), “los lugares de memoria no viven sino por su aptitud para la metamorfosis, en el incesante resurgimiento de sus significaciones y la arborescencia imprevisible de sus ramificaciones”. Este autor distingue cuatro tipos de memoria nacional —“memoria-regia”, “memoria-estado”, “memoria-nación” y “memoria-ciudadano”—, que adquieren sentido por medio de la “memoria patrimonio”, entendida como la transformación en bien común y en herencia colectiva de las implicaciones tradicionales de la memoria misma. En este sentido, estos “lugares” encuentran en la memoria su pertinencia y legitimidad, ya no “como un asunto de orgullo capaz de inspirar una política de gran potencia o de justificar un lenguaje de superioridad, sino como un hecho” (Nora, 2008: 97-100).

La representación de héroes militares (proprios de lo que Nora llama “memoria-nación”) y personajes destacados de la política, la ciencia y las artes (“memoria-ciudadano”) ha sido el principal motivo de la escultura conmemorativa, razón por la cual puede marcarse una correspondencia con la biografía como género histórico por excelencia a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX. Los autores de estas biografías eran conscientes de su papel como creadores de héroes nacionales, en palabras del historiador colombiano Germán Colmenares, mediante “la amplificación desmesurada de la entidad personal, el desbordamiento del cauce biográfico y su adopción como microcosmos o como representación simbólica de una entidad colectiva” (Colmenares, 1997: 60). La identificación entre historia y biografía, o la interpretación de la historia como una reunión de biografías, hacía eco de los textos de Thomas Carlyle, quien publicó en 1859 su influyente libro *Los héroes: El culto de los héroes y lo heroico en la historia*, en el que afirma que es el carácter ejemplar de los héroes y su culto o admiración lo que conforma la sociedad (Carlyle, 1906: 27). Por ser la escultura conmemorativa uno de los principales *sportes visuales* del proceso de construcción de las identidades nacionales, se hace necesario analizar sus alcances desde una perspectiva compleja que involucre los procesos de comisión y los discursos visuales y sonoros que por medio de la prensa y la ritualización en fiestas y ceremonias producen una efectiva “escenificación del poder” (Balandier, 1994).

La escultura conmemorativa generalmente hace uso de dos dispositivos formales que refuerzan el carácter ejemplar del personaje representado y de la obra misma: ellos son el pedestal y el tamaño "heroico"¹⁰ de las figuras. Estos dos elementos tienen la función de hacer explícita una distancia jerárquica entre la obra y sus espectadores. Hay otros elementos frecuentes en este tipo de obras que suelen ubicarse sobre un pedestal. En primer lugar se encuentran las inscripciones con las que comúnmente se identifica al personaje, a los comitentes de la estatua, o se incluye alguna frase alusiva al personaje o al hecho conmemorado. Estas inscripciones suelen ser de autoría de los comitentes, ya que en ellas queda expresado textualmente el objetivo de la obra y/o sus autores. En el pedestal también pueden encontrarse relieves o "cuadros escultóricos" que tienen la función de exaltar un momento cumbre de la biografía del personaje representado, o el aporte por el cual se realiza el homenaje. Asimismo, los pedestales pueden alojar figuras subsidiarias o alegorías, es decir, personajes escultóricos que representan las ideas abstractas que se pretende asociar con el personaje.

Una de las prioridades de los organizadores de la celebración del centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá fue la creación de monumentos. Mediante ellos buscaron implementar y naturalizar discursos hegemónicos de su momento histórico, entre los que fue fundamental la consolidación de un gobierno centralista, católico y prohispanista, así como las ideas de *progreso y civilización*. La hegemonía es definida por Raymond Williams (2009: 155) como "una cultura que debe ser considerada como la vívida dominación y subordinación de clases particulares", y que a su vez "no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Así mismo es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias". A partir de este concepto se considera esclarecedora, para el caso trabajado, la estructura de análisis de Williams en su propuesta de definiciones sociales (tradiciones, instituciones y formaciones) y sus interrelaciones dinámicas (dominante, residual y emergente) (2009: 165-174). A partir de esta estructura se puede analizar la estatua ecuestre de Bolívar como un claro ejemplo de una producción hegemónica que, si bien era dominante, también fue objeto de discusiones entre las mismas élites, y en este sentido hizo parte del proceso de configuración de una "tradicción selectiva" definida por Williams (2009: 159) como "una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de

10 El "tamaño heroico" (siete pies) es mayor que "el natural" (entre cinco y seis pies), y su utilización estaba reservada a la monumentalización de hombres excepcionales (cfr. Flaxman, 1838: 223).

un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”. Se considera pertinente y complementaria para el análisis de este caso la definición de *élite* de Teun van Dijk, según la cual estos son grupos sociales que disponen de recursos de poder específicos, que redundan en beneficio de sus propios intereses, los cuales ejercen en diferentes ámbitos o dominios sociales. Estas élites, afirma Van Dijk, no conforman una clase, e incluso cabe la posibilidad de que entren en conflicto si no tienen los mismos intereses. Además, disponen de recursos simbólicos especiales, como el acceso preferente a los sistemas de discurso sociocultural (Van Dijk, 2003: 72-73).

Debido a la escasa producción bibliográfica sobre los escultores y la historia de la escultura en Colombia, presentamos un estudio exhaustivo sobre los procesos de creación de las obras en cuestión. Cuando se hace referencia a los procesos de creación, se incluyen aspectos como la selección del personaje, el comitente, la ubicación, el artista elegido, la inversión realizada en la obra, el material de elaboración, la representación iconográfica, los oradores seleccionados para la inauguración y los asistentes a la misma. Este proceso en su conjunto constituye el insumo para hacer análisis iconográficos —descriptivos— e iconológicos —de significado—. En el primer análisis se estudian las diversas representaciones que anteceden a los monumentos en cuestión. A partir de ello se detallan las formas en las que han sido representados los personajes, y los atributos iconográficos con los que se pueden identificar. Finalmente se establecen las filiaciones o fuentes iconográficas en las que se basaron los artistas para crear las imágenes estudiadas. De forma complementaria, en el análisis iconológico, siguiendo la propuesta de Ernst Gombrich, se parte de que los símbolos que aparecen en las obras no tienen un significado único, sino que “funcionan como metáforas que solo adquieren un sentido específico en un contexto dado” (Gombrich, 2001: 16). Este autor considera fundamental inscribir la obra en un género, lo cual permite vislumbrar un universo de posibilidades formales y de significado para la imagen. En las obras que se analizan en esta tesis se tiene en cuenta la escultura conmemorativa como un género que, por su tradicional carácter oficial, era una práctica muy pautada. Sin embargo, se considera que la novedad de este género en el contexto colombiano del centenario posibilitó la creación de obras que no siempre se rigieron por las convenciones europeas, como lo planteamos en el caso de la estatua de Policarpa Salavarrieta. Esta aproximación contextual al análisis de la imagen proviene de la escuela de Aby Warburg, quien apunta hacia una historia cultural, con la cual se transformó la visión de la historia del arte que la consideraba exclusivamente como una historia de las formas y de

los estilos. Para una aproximación más compleja a este contexto se parte de la propuesta metodológica de Maurice Agulhon, quien propuso a finales de la década de 1970 que la escultura conmemorativa debía ser analizada cruzando las perspectivas políticas, estéticas y urbanas¹¹. El autor consideró la escultura conmemorativa como un medio privilegiado para producir un discurso político mediante la imagen, debido a su condición pública y permanente. Siguiendo este mismo planteamiento, los textos de Neil McWilliam (1987: 109-112) y Chantal Martinet (1985: 121-130) llamaron la atención, a finales de la década de 1980, sobre las desventajas de estudiar la estatuaria solo desde el punto de vista puramente formal, debido a que “impide una exploración genuina de la dimensión social de la producción artística en un momento histórico particular” (McWilliam, 1987: 111).

Nos apoyamos también en los aportes de tres investigadores cuya pertenencia al contexto latinoamericano aporta nuevas herramientas para considerar la producción escultórica conmemorativa del centenario de la Independencia en Bogotá. Si bien ninguno de ellos se ha dedicado exclusivamente a explorar los alcances en la interpretación de los monumentos conmemorativos, han ofrecido elementos fundamentales para su estudio. Se trata de los trabajos de Natalia Majluf¹², historiadora del arte peruana; José Murilo de Carvalho (1997), historiador brasileño; y Adrián Gorelik (2004)¹³, arquitecto e historiador argentino.

El monumento conmemorativo tuvo su origen en sociedades del Antiguo Régimen en las que este era un privilegio de santos y reyes, y por lo tanto tenía un carácter sagrado. Sin embargo, la práctica monumental que se introdujo en Latinoamérica provino del momento de su auge y mayor popularización en Europa. Esto significa que surgió de una práctica en la que la efigie pública ya se había extendido a individuos que no eran considerados sagrados, “sujetos cuyo mérito era personal (no heredado) y laico (no canonizado)”, como lo explicó Agulhon (1994: 125). Si bien este autor se centra en el proceso parisino, deja en claro que este fenómeno se produjo en muchas ciudades europeas, y, de hecho, en otras partes del mundo. A mediados del siglo XIX este recurso era visto como un referente de “modernidad” debido a su novedad. El autor relata que después de la Revolución francesa se produjo un proceso de transición que se limitó a construcciones como las columnas y la creación del panteón; más

¹¹ Principalmente en sus artículos “Imaginería cívica y decorado urbano” y “La estatuomanía y la historia”, en Agulhon, 1994.

¹² Majluf hace una aproximación amplia y compleja de la escultura pública como *corpus* de investigación desde un enfoque multidisciplinario en un único texto titulado “Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879” (1994).

¹³ Especialmente en el capítulo “La pedagogía de las estatuas”.

adelante, durante la Restauración, se estableció que el privilegio de este tipo de conmemoración era privativo de la Corona; finalmente, tras la revolución de 1830 —y especialmente después de 1870, durante la Tercera República—, se produjo una aceleración del proceso conmemorativo por medio de estatuas que produjo el rechazo de sus contemporáneos, quienes ya desde la década de 1840 hablaban de “estatuomanía”¹⁴ para referirse críticamente al aumento e instrumentalización indiscriminados de la producción de escultura conmemorativa. Agulhon atribuye parte de esta invasión monumental a los avances técnicos del momento: “La técnica de la fundición por molde proporcionó los medios de la reproducción barata y repetida de los principales modelos de estatuas, bustos y medallones” (Agulhon, 1994: 100). El autor analiza el fenómeno de la “estatuomanía” con distancia histórica en términos positivos como una práctica en la que encuentra una “ética de lo humano y el despuntar de una ideología a través del hombre ilustre. En pocas palabras, la ideología implícita de la estatuomanía es el humanismo liberal, del que más tarde será extensión natural la democracia” (Agulhon, 1994: 125). Es decir, la utilización de la estatuaria desde una perspectiva humanista con fines pedagógicos. En este sentido, la etimología de la palabra *monumento* (avisar, recordar) conduce a considerar este carácter pedagógico, cuya vocación pública radica en el hecho de su ubicación en espacios de libre acceso en la ciudad. Sin embargo, se podría plantear como discusión hasta qué punto los diversos sectores de la sociedad tenían la posibilidad de ejercer, o ejercían de hecho, su ciudadanía con la intervención del espacio de la ciudad. En este mismo sentido, resulta necesario analizar qué sectores de la sociedad hacían uso de ese poder con el que extendían particulares memorias e ideologías y que se beneficiaron de dicha vocación pedagógica.

El momento de mayor producción o “estatuomanía” dentro de la “etapa monumental” en Latinoamérica fue la celebración de los centenarios de la Independencia, ocurrida aproximadamente entre 1908 y 1922. Fue un momento en el que “toda la polémica estética, cultural y política sobre el presente se hará inseparable de una perspectiva sobre el pasado” (Gorelik, 2004: 207). Es en este contexto que se analiza aquí el papel de la estatuaria en la celebración del

14 En estudios recientes el término *estatuomanía* suele atribuirse a Maurice Agulhon, por ser quien lo reintrodujo a fines de la década de 1970. Sin embargo, el autor, en su artículo “La estatuomanía y la historia” hace referencia al origen decimonónico del mismo (Agulhon, 1994: 125).

centenario de la Independencia en Bogotá¹⁵. Para las élites colombianas, así como para las de varios países de América Latina, la incorporación de monumentos públicos no solo apoyó sus intenciones de legitimación política, sino que se constituyó —no sin contradicción— en una práctica introductora de aspectos centrales en el pensamiento decimonónico, como lo eran las nociones de *modernidad*, *progreso* y *civilización*, identificadas estrechamente con una Francia que, además, se había consolidado como el faro cultural del momento. Con respecto al concepto fundamental, *civilización*, Malosetti precisa:

Desde los primeros años del siglo XIX el concepto de civilización fue entendido al menos de dos maneras: como un estado ideal, universal, hacia el cual la humanidad se inclinaría naturalmente. Pero también como proceso, como movimiento en el cual se advertirían diferentes civilizaciones y estadios. Un proceso que se iría cumpliendo básicamente en oposición al estado de barbarie o salvajismo, convirtiéndose así este concepto en uno de los puntales de la ideología colonial. [Malosetti, 2007: 54].

Las nociones de *progreso* y *modernidad* atraviesan muchos de los aspectos que se tratan en la presente investigación, especialmente referidos a la ciudad y a la instalación de monumentos conmemorativos como parte de la transformación que a la vez pretendía ser física y simbólica, pues

Si durante el siglo XIX las calles, las plazas, las alamedas eran propiedades estatales, y por ende públicas, ¿a quién pertenecían durante la época colonial? En última instancia, estos lugares debían pertenecer al rey, y el espacio urbano era formalmente una frontera de poder. La escultura del XIX, por medio de su emplazamiento en lugares considerados públicos, intenta apropiarse de las calles, reclamándolas para el Estado y para la nación. [Majluf, 1994: 9].

Desde el punto de vista del urbanismo, resulta pertinente la propuesta de historia cultural de las representaciones de la ciudad de Adrián Gorelik, en la que planteó una dependencia de doble vía entre los artefactos urbanos y la

15 Al igual que en la mayoría de las naciones latinoamericanas, los eventos y obras realizados en la capital del país fueron centrales en la celebración del centenario de la Independencia de Colombia. "Desde el punto de vista de la cultura urbanística [aunque no exclusivamente] era razonable suponer [...] que la mejor celebración de las fiestas debía ser la propia puesta a punto de la ciudad, como monumento y como legado, en una ecuación irrefutable en el periodo para la mirada oficial: ciudad capital/imagen de nación" (Gorelik, 2004: 187). A su vez, Malosetti (2007: 30) afirma: "Insisto en hablar de ciudad a pesar de que los discursos en la época fueron en términos de 'nacionalidad' para destacar la profunda brecha existente entonces entre el desarrollo de Buenos Aires y el interior del país, su comunicación fluida con las metrópolis europeas y su pretensión de 'ser' la nación".

cultura (Gorelik, 2004: 16). En esta concepción es esencial la comprensión de la noción de *espacio público* en términos más amplios, como "el producto de una interpretación sobre la relación entre la forma urbana y la cultura política de un momento determinado de la historia" (Gorelik, 2004: 19). Desde esta perspectiva se concibe que el Estado utilizara el discurso del ornato "para apropiarse del espacio urbano, para ordenarlo y controlarlo. Existía una creencia desmedida en la efectividad de las obras de ornato para definir el progreso de la ciudad" (Majluf, 1994: 20). En este sentido resulta interesante la reflexión de Gorelik sobre la paradoja que significó hacer coincidir la "celebración del progreso civilizatorio y el culto al pasado que el centenario [puso] a la orden del día" (Gorelik, 2004: 219).

La influencia europea no solo fue modélica, sino que se hizo real y patente en la decisión de muchos gobiernos latinoamericanos de encargar las obras a artistas europeos para ser instaladas en sus principales ciudades (en algunas ocasiones se recurrió al concurso, pero en Colombia no se optó por él para las obras del centenario). En esta decisión estaba implícito cierto consenso sobre la superioridad artística y técnica europea, sin contar con el "aura de civilización" que podía significar el hecho de instalar obras realizadas en Europa (cfr. Vanegas, 2008). Con la consideración de todos estos factores se pretende devolver la densidad a la interpretación de las esculturas conmemorativas como lugares de debate desde su misma concepción y que actualmente suelen considerarse como portadoras de discursos unívocos.

PARTITIO

El primer capítulo de la tesis está dedicado a la estatua ecuestre de Simón Bolívar de Emmanuel Frémiet. Se inicia el análisis con una presentación de la configuración iconográfica de Simón Bolívar en Bogotá por medio de la estatuaria, durante el siglo XIX, a partir de las dos obras que precedieron a la estatua ecuestre objeto del presente análisis. Una segunda parte hace referencia a la conformación iconográfica y al proceso de creación de la estatua de Frémiet. En el tercer subtema se analizan las divergencias simbólicas que los grupos hegemónicos plantearon entre la estatua ecuestre de Bolívar de 1910 y la estatua de Bolívar de Pietro Tenerani instalada en Bogotá en 1846, a partir de las discusiones que en ese momento se dieron para decidir cuál debía ser su ubicación en la ciudad. El cuarto y último subtema se detiene en el análisis del papel que jugó la relación entre héroe político y genio artístico, así como la noción de gusto, en la consolidación de Simón Bolívar como figura icónica de la "unidad nacional".

El segundo capítulo está dedicado a la estatua de Policarpa Salavarrieta. En primer lugar se hace referencia a la desaparición de la obra inaugurada en 1910, ya que fue reemplazada en 1968 por una copia de latón, que es la que subsiste en la actualidad. Luego se analiza cuáles fueron las posibles fuentes iconográficas que utilizó Dionisio Cortés para realizar la estatua de Policarpa Salavarrieta a partir de imágenes y relatos producidos hasta 1910. Una tercera parte se relaciona con la selección, producción e inauguración de la obra dentro de la celebración del centenario de la Independencia. La última parte se dedica al análisis de los discursos estéticos e ideológicos hegemónicos y la elección tipológica e iconográfica de Cortés, para hacer referencia a la obra como una alternativa simbólica y estética, como se indica en el título del capítulo. Finalmente se plantea una comparación entre los dos casos y se presentan las conclusiones de la tesis.



Scult. Gio. P. Pignatelli del. G. Mazzoni inc.

BOLIVAR

DISPUTAS SIMBÓLICAS EN LA CONSTRUCCIÓN MONUMENTAL DE SIMÓN BOLÍVAR EN EL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA (1910)

ANTECEDENTES. LA CONFIGURACIÓN ICONOGRÁFICA DE BOLÍVAR EN BOGOTÁ DURANTE EL SIGLO XIX

Si bien la figura de Simón Bolívar (1783-1830) fue central en la construcción de los imaginarios nacionales de las actuales repúblicas de Venezuela, Perú, Ecuador, Bolivia y Colombia, en cada una se desarrollaron procesos particulares. Las producciones escultóricas del héroe fueron de gran importancia en este proceso, y por ello las élites invirtieron en ellas un cuantioso capital económico y simbólico.

Desde finales de la década de 1810, y durante las posteriores campañas de Independencia americanas, hasta el año de su muerte, en 1830, se produjo una buena cantidad de dibujos, pinturas y miniaturas de Simón Bolívar, tomados del natural en diversos lugares de Suramérica, que en conjunto son sus fuentes iconográficas¹⁶. Las representaciones escultóricas, por otra parte, se produjeron

16 Desde finales del siglo XIX varios investigadores clasificaron en grupos iconográficos y filiaciones las imágenes de Bolívar. En el más reciente estudio iconográfico se proponen los siguientes grupos: grupo Europa (retratos tempranos de artistas europeos anónimos), grupo Pedro José Figueroa (colombiano), grupo Antonio Salas (ecuatoriano), grupo José Gil de Castro (peruano), grupo François Désiré Roulin (francés), grupo José María Espinosa (colombiano), grupo Antonio Meucci (italiano) y grupo de paso (artistas de diversas nacionalidades) (González *et al.*, 2004). Otras de las principales iconografías de Bolívar fueron realizadas por Urdaneta, 1883; Sánchez, 1916; Arocha, 1943; Uribe White, 1967, y Boulton, 1982.

◀ **Imagen 1.** Pietro Tenerani (dib.) / G. Marcucci (grab). *Simón Bolívar*. 1845.
Grabado en acero. Museo Nacional de Colombia, registro 1823

después de su muerte, y por tanto se basaron en las primeras; su ubicación en espacios públicos urbanos contribuyeron en gran medida a la consolidación de la imagen de Bolívar, primero en Suramérica y luego en el resto del mundo (cfr. Pineda, 1983). En esta primera parte se tratará brevemente la construcción de la memoria de Simón Bolívar a partir de sus representaciones en la estatuaria a lo largo del siglo XIX en la capital del territorio que hoy es Colombia. Con este fin se analizarán las dos obras que precedieron a la estatua ecuestre realizada en 1910 en Bogotá: las estatuas pedestres esculpidas por Pietro Tenerani (1846) y Antoine Desprey (1883)¹⁷.

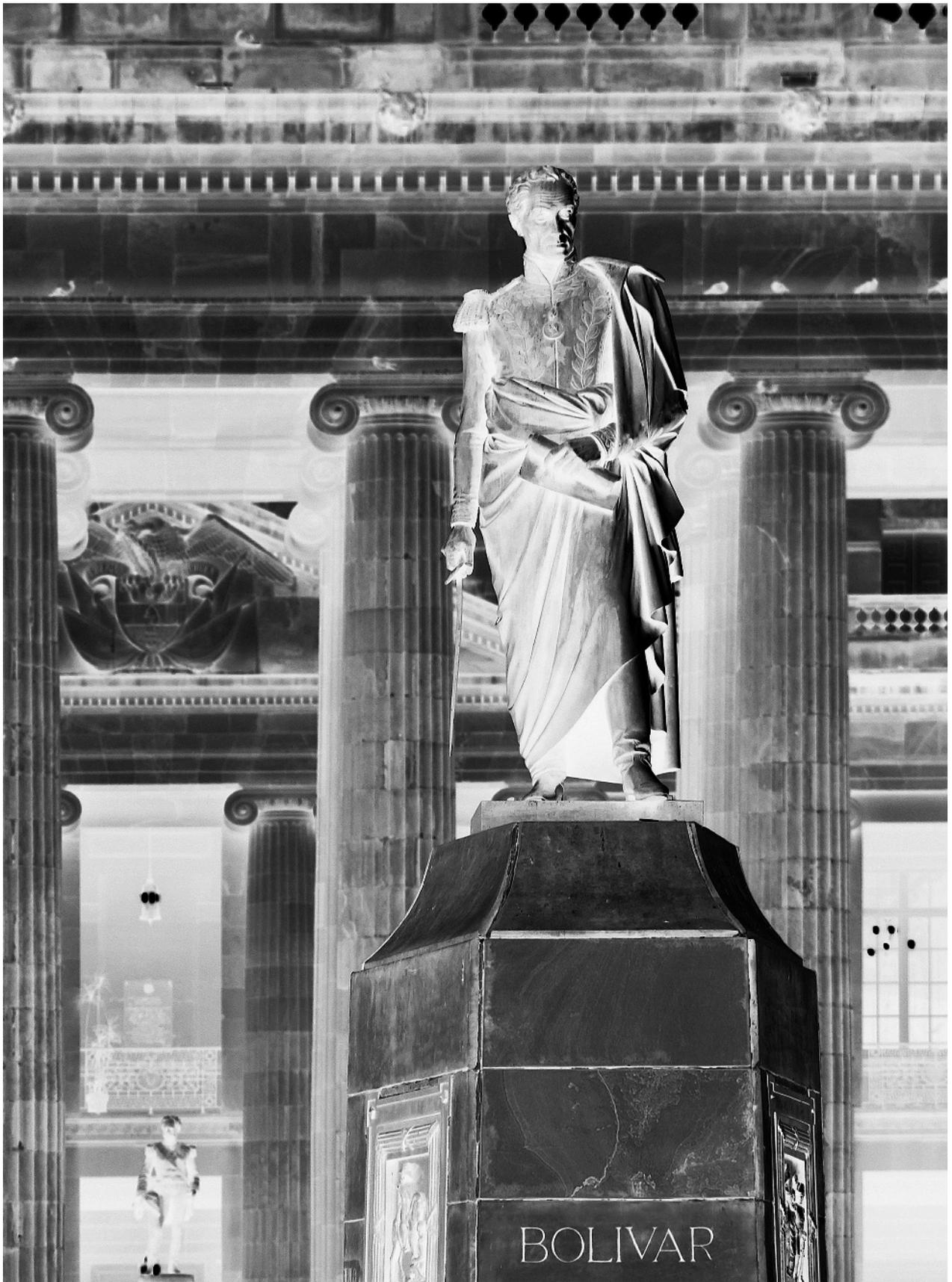
La estatua de Bolívar de Pietro Tenerani¹⁸ fue una de las primeras obras escultóricas que, en homenaje de Simón Bolívar, se instalaron en un espacio urbano¹⁹ (imagen 1) Fue José Ignacio París (1780-1848), "amigo íntimo del Libertador", quien encargó al escultor italiano Pietro Tenerani una estatua para adornar la entrada de la quinta que habitó en varias ocasiones Bolívar en Bogotá, y que José I. París había recibido como regalo de este en 1830 (Zambrano, 1998). La obra, compuesta por una estatua de bronce, un pedestal de mármol y cuatro relieves alegóricos, también de bronce, fue fundida por Ferdinand von Müller en Munich en 1844 (imagen 2). París acompañó la estatua con la realización de una medalla conmemorativa del monumento y la publicación del libro *Intorno alla statua di Bolivar* (1845), escrito por Filippo Gerardi²⁰, en donde se incluyeron seis grabados en acero de la obra. Al arribar la estatua a Bogotá, en 1845, su comitente decidió donarla al Congreso de la Nueva Granada, y por la Ley de 12 de mayo de 1846 se estableció su instalación en la plaza mayor de la capital, que

17 Omitimos la referencia a la estatua que en 1888 proyectó Cesare Sighinolfi, ya que hasta el momento no se han hallado imágenes de la misma. Es posible que nunca fuera fundida, pues un artículo de la época reseña su existencia en arcilla (Vergara y Sandino, 1888). Agradezco a Julián Llanos por la consecución de esta fuente.

18 Tenerani (1789-1869) Estudió en la Academia de Bellas Artes de Carrara. Fue discípulo y destacado miembro del taller de Berthel Thorvaldsen (1770-1844), en donde estuvo entre 1815 y 1827. Su obra *Psique abandonada* (1819) le hizo célebre. En 1842 firmó junto a Minardi y Overbeck el *Manifiesto del purismo* de Bianchini. Fue asesor de la Comisión de Antigüedades y Bellas Artes de Roma (1844), miembro de Instituto de Francia (1845), presidente de la Academia de San Lucas (1856), presidente perpetuo del Museo, la Galería y la Protomoteca capitolinas (1857) y director general del Museo y la Galería pontificios (1860). Esculpió numerosos monumentos fúnebres, conmemorativos y retratos. Su gypsoteca se conserva en el Museo de Roma (Grandesso, 2003: 252). Además de dos bustos de Bolívar (1831 y 1836) y los monumentos funerarios del mismo para Caracas (1852) y Bogotá (1867), realizó para comitentes colombianos los bustos de Tomás Cipriano de Mosquera (Universidad del Cauca), del virrey Ezpeleta (Academia Colombiana de Historia), de José Ignacio París (Casa Museo Quinta de Bolívar) y el monumento funerario a José María del Castillo y Rada (Colegio de Nuestra Señora del Rosario).

19 Con posterioridad a la tesis de maestría, profundizamos el estudio de esta obra en el artículo "Arte y política a mediados del siglo XIX en la Nueva Granada: El caso del 'Bolívar de Tenerani'" (Vanegas, 2011). Algunos apartes de dicho texto se adicionaron a la presente edición.

20 Agradezco a Lucio Burucúa por la traducción de esta fuente.



desde entonces se nombró como plaza de Bolívar. La obra fue inaugurada en una ceremonia encabezada por el presidente general Tomás Cipriano de Mosquera y su hermano, el arzobispo Manuel José Mosquera, el 20 de julio de 1846.

Varios cronistas a lo largo del siglo XIX comentaron las contradicciones que generó la donación de la estatua al Congreso de 1846 (v. gr., Borda, 1892: 2, y Cordovez, 1997: 852), particularmente porque la ley por la cual se recibió dicha donación fue firmada por Mariano Ospina Rodríguez, por entonces presidente del Congreso, y uno de los que encabezaron el intento de asesinato contra Bolívar en 1828. Las diferencias ideológicas aún presentes en la década de 1840 entre bolivarianos y santanderistas²¹ explicarían que hasta mucho tiempo después fuera necesario custodiar el monumento “para impedir que lo derribaran los frenéticos antibolivarianos” (Cordovez, 1997: 852).

A lo largo de la historiografía de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente de la “Ejematología ó ensayo iconográfico de Bolívar”, publicada por el artista y editor Alberto Urdaneta (1845-1887) con motivo del centenario del nacimiento de Bolívar (1883), hasta hoy, se reiteran algunas referencias que no han sido suficientemente documentadas, pero que permiten hacer un seguimiento de la *mitopoiesis* de la estatua. Una de ellas es la predestinación del artista como artífice de la obra. Según el relato de Cordovez Moure, cuando José Ignacio París le pidió a Tenerani que hiciera una estatua para la entrada de su casa, el artista le mostró un estudio sobre Bolívar, una estatuilla de cera y una nota de su maestro, Antonio Canova, en la que le vaticinaba que él modelaría la estatua de Bolívar (Cordovez, 1997: 852). Existe un artículo fechado en 1826, del crítico de arte romano Pietro Giordani, en cuya parte final manifiesta que así como el nombre de Antonio Canova (1757-1822) había quedado unido al de Washington por haber hecho su estatua, deseaba que el de Tenerani estuviera en el futuro unido al de Bolívar (Giordani, 1860: 208). Es decir que no fue Canova, sino Giordani, el autor de la mencionada profecía. En efecto, dicho texto fue publicado cinco años antes de que Tomás Cipriano de Mosquera²² encargara a Tenerani el primer busto de Bolívar, en 1831, un año después de la muerte

²¹ La situación política de la Nueva Granada después de la declaración definitiva de la Independencia, en 1819, era compleja. Mientras Bolívar continuó en las campañas de liberación de los territorios del sur, el vicepresidente Francisco de Paula Santander (1792-1840) estuvo a cargo de la Presidencia. Participó en el intento de asesinato de Bolívar en 1828, por lo cual fue enviado al exilio. Con la muerte de Bolívar, en 1830, se produjo la separación de Venezuela y Ecuador de la Gran Colombia. Santander, presidente entre 1832 y 1837, murió en 1840. La muerte de los dos líderes generó múltiples conflictos entre los partidarios de uno y otro, a partir de cuyas diferencias se formaron dos partidos políticos (Liberal y Conservador) que dominaron la escena política colombiana hasta el siglo XX (cfr. Fernán González, 2010: 11).

²² Mosquera (1798-1878) fue presidente de Colombia en cuatro periodos (1845-1849, 1861-1863, 1863-1864 y 1866-1867). El primer busto de Bolívar lo encargó en 1831, cuando se desempeñaba como diplomático en Europa.

del héroe. Este busto (militar) fue seguido de otro encargo de un busto de civil en 1836²³. Estos antecedentes llevan a pensar que no solo la fama que pudiera tener Tenerani a comienzos de la década de 1840, sino la existencia de dos obras anteriores, es lo que explicaría que el artista tuviera algún conocimiento previo de la iconografía de Bolívar. A su vez, es posible que José Ignacio París, motivado por el resultado de aquellos bustos, decidiera encargar la obra al mismo artista. En este sentido, es interesante constatar que tanto las características iconográficas de la estatua, como la selección de las escenas y leyendas del pedestal, han sido históricamente atribuidas exclusivamente a Tenerani como un profundo conocedor del pensamiento del héroe. Sin embargo, consideramos que no debe desdeñarse la influencia que tanto Tomás Cipriano de Mosquera, como primer comitente de los bustos del Libertador, como José Ignacio París, tuvieron sobre el artista. La vinculación que el crítico Pietro Giordani había establecido entre Tenerani y Canova no se circunscribía a la efigie de Bolívar: sus textos contribuyeron a consolidarlo como heredero de la tradición artística de aquel, y siguiendo a Giordani, gran cantidad de referencias posteriores al artista en la bibliografía colombiana señalan que era “alumno predilecto de Canova”, quien no fue su maestro. Tenerani se formó y trabajó con Berthel Thorvaldsen, cuya fama e importancia no era menor; de hecho era considerado como el mayor rival de Canova (Grandesso, 2003: 40-50). Esta legitimidad también requería tener un respaldo de “veracidad” de la efigie del Libertador, que estaba dado, en primera instancia, por la cercanía del comitente con Bolívar.

Los estudios iconográficos de Bolívar publicados hasta hoy han hecho un particular énfasis en el rostro del héroe y, según ellos, esta estatua tiene su principal fuente iconográfica en el perfil que François Désiré Roulin (1796-1874) hizo del héroe en 1828²⁴ (imagen 3). Se plantea aquí, por otra parte, que el resto de la representación no solo tiene otras fuentes, sino que la elección de estas evidencia unos intereses particulares de su comitente en la representación de Simón Bolívar. Para realizar la indumentaria, Tenerani probablemente se apoyó en otros dos grabados: (imagen 4) la litografía basada en un dibujo de José María Espinosa (1796-1883) —sobrino de José Ignacio París—, impresa por la Casa Lemercier hacia 1840, en la que sobre el pecho de Bolívar aparece un medallón con el perfil de George Washington, que también lleva la estatua.

²³ El primer busto se conserva en Popayán y el segundo en la colección de la Presidencia de la República.

²⁴ Alberto Urdaneta escribió que José Ignacio París “reunió por todas partes los mejores originales que pudieron servir al Tenerani para producir su obra más notable”, sin embargo el único que menciona es este: “fue el perfil de Roulin [sic] el documento que más importante servicio prestó al escultor para producir su bella estatua” (Urdaneta, 1883: 410). A partir de Urdaneta, en todas las iconografías y reseñas de la obra se menciona esta obra como única fuente iconográfica de la estatua.

▼ **Imagen 4.** José María Espinosa (dib.) / Leveillé (lit.). *Simón Bolívar*. Ca. 1840. Litografía sobre papel. Museo Nacional de Colombia, reg. 1813

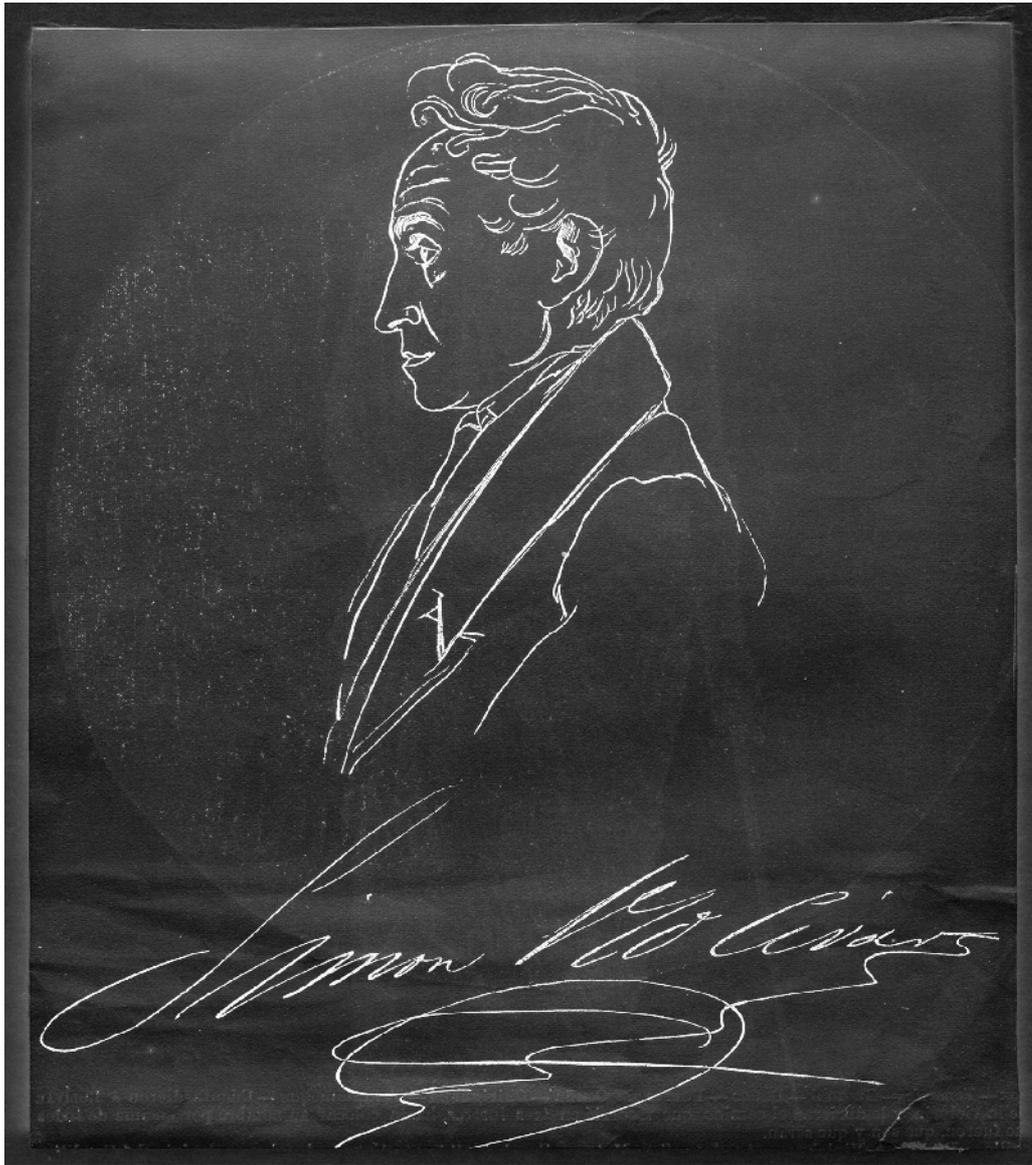


Imagen 3. Xilografía a partir del perfil de Bolívar que François Désirée Roulin hizo en 1828. *Papel Periódico Ilustrado*, 1883. Museo Nacional de Colombia, reg. 3264



Esquisse par L. Leveillé del.

Imp. Lemercier, Paris

EL LIBERTADOR BOLIVAR.

La utilización de esta litografía se confirma por la presencia de una versión de la misma como portadilla del libro de Gerardi. Por otra parte, es interesante que en la estatua se privilegiara la inclusión de este medallón sobre la de las medallas de las batallas, presentes en algunos de sus retratos realizados a partir del natural, porque así se daba una mayor relevancia a su carácter republicano y se aludía a una gloria militar y civil equiparable a la del héroe de la Revolución de las trece colonias del norte. Asimismo, es posible que Tenerani tuviera como referencia la mezzotinta (imagen 5) realizada por Charles Turner (1773-1857) en Londres en 1827, basada en el retrato de Bolívar que José Gil de Castro (1785-ca. 1837) realizó en 1825, en donde aparece el héroe de pie, de cuerpo entero y empuñando una espada, de donde Tenerani pudo haber tomado la textura física y demás detalles del atuendo del héroe.

Adicionalmente aparecen en esta estatua dos atributos civiles inéditos en la iconografía bolivariana: la capa y la Constitución. La presencia de estos dos elementos puede explicarse a partir de las ideas políticas y estéticas de José Ignacio París y Pietro Tenerani (cuya autoría conjunta de la obra no había sido considerada hasta ahora). Mediante la introducción de estos atributos civiles París buscaba restituir simbólicamente las ideas republicanas de Bolívar y reafirmar que su memoria no debía circunscribirse a sus victorias militares. Bolívar aparece en la estatua con el folio de la Constitución en la mano, que, según Gerardi (1845: 14), sostiene “fuertemente con el puño cerrado [lo cual] nos da la pauta de cuánto la estimaba”. Unido a ello, uno de los bajorrelieves trata sobre el juramento de la Constitución, sobre el cual el mismo autor hace referencia con gran precisión de detalles históricos en los que puede pensarse, de nuevo, en la incidencia de París:

El decimoquinto día de febrero de 1819, se reunía, por primera vez en Angostura, el congreso de Venezuela para ocuparse de la formación de un código para entregarle a Colombia. Allí habló Bolívar con una cálida elocuencia, exponiendo sus pensamientos sobre ese código. Cumplido el difícil y delicado trabajo, el Congreso Nacional Constituyente se reunía en la ciudad de Rosario Cúcuta. Se examinó la Constitución que se proponía y se discutieron uno por uno los artículos; luego de un examen maduro, [y] con leves cambios, resultó aprobada. El mismo congreso, según lo que se instituía en las nuevas disposiciones constitucionales, elegía nuevamente a Bolívar como presidente de la República, nombrando como vicepresidente al general Santander. Entonces el Libertador, y con él los otros magistrados, prestaban juramento solemne a la ya decretada Constitución. [Gerardi, 1845: 18].

Esta reivindicación de Bolívar como defensor de la Constitución ponía en cuestión las ideas con las que sus principales detractores lo relacionaban: la arbitrariedad, el militarismo y el autoritarismo; frente a ello se reivindicaba la figura

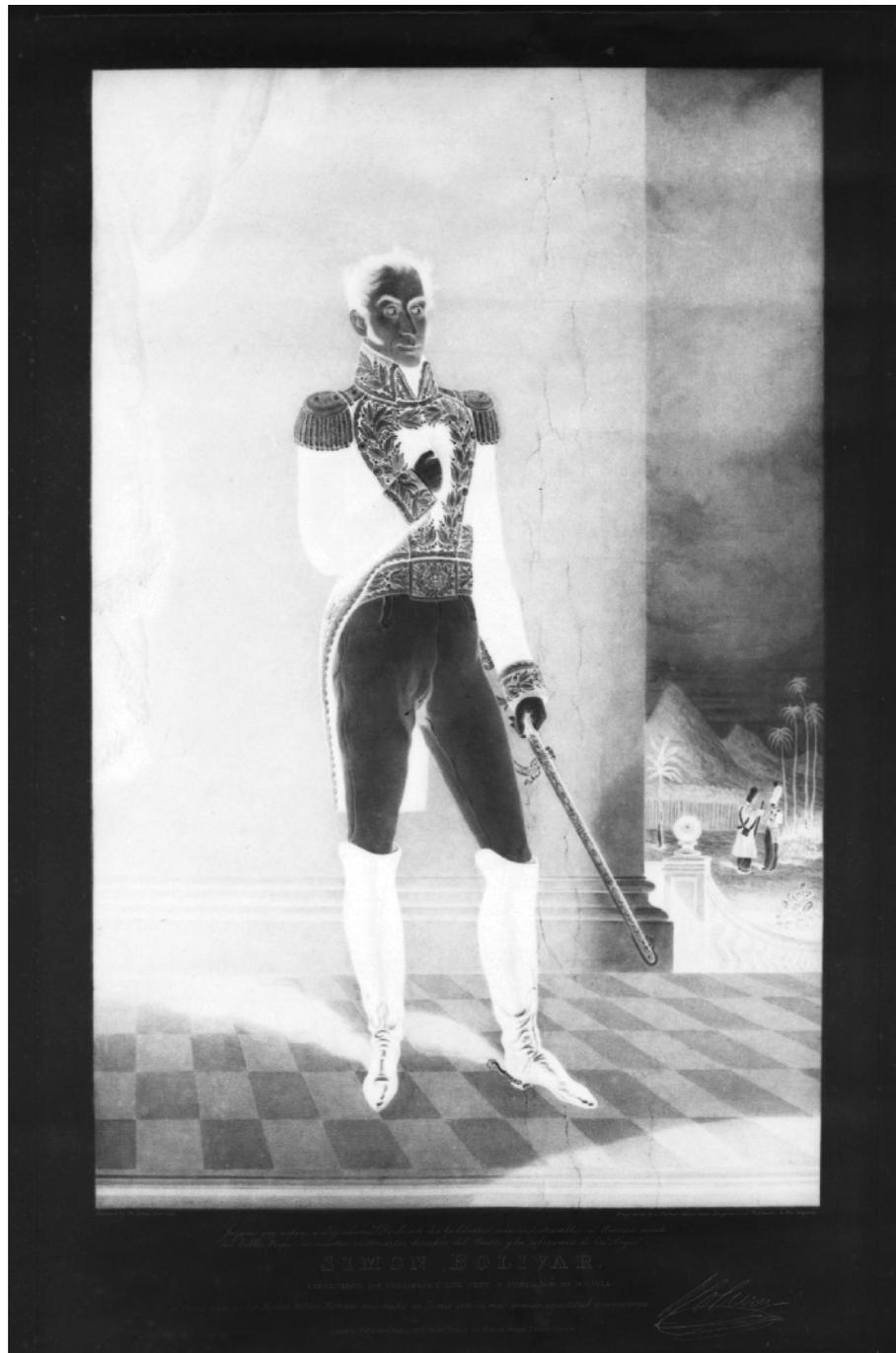


Imagen 5. José Gil de Castro (dib.) / Charles Turner (grab.). *Simón Bolívar*. 1827. Mezzotinta sobre papel. Museo Nacional de Colombia, reg. 820



de Francisco de Paula Santander²⁵, “defensor de la libertad, la legalidad y la Constitución”, aspectos que fueron constantes en las memorias de los principales participantes en el intento de asesinato de Bolívar de 1828 (cfr. Melo, 2008, s. p.).

Si bien en la descripción de Gerardi se menciona que en el friso situado bajo el pedestal se repetía en todos los cantos la inscripción “Al Libertador”, en una posterior descripción de la obra (Vergara, 1866: 346-347) se menciona que la inscripción que figuraba en la cara frontal del pedestal era “SIMÓN BOLÍVAR / LIBERTADOR DE COLOMBIA, PERÚ I BOLIVIA. / En menos de tres lustros recorrió el camino de la gloria”. Al indagar sobre la referencia “al camino de la gloria” seguimos los estudios de Jaime Urueña, quien presenta uno de los escalafones más difundidos en los tiempos de la revolución establecido por Francis Bacon (1561-1626) en el capítulo “Sobre el honor y la gloria” de sus *Ensayos*. El autor señala que “muy pocos en el mundo podían disputarle a Bolívar la dimensión de su gloria [...] y podían aspirar al derecho de ocupar todos y cada uno de los tres peldaños superiores de la jerarquía de Bacon”, según la cual:

En la cima dominan los fundadores de repúblicas. En el segundo lugar del escalafón se sitúan los grandes legisladores de repúblicas. Más abajo, en el tercer escalafón, están los libertadores de su patria. En el cuarto lugar figuran los propagadores de imperios. Finalmente, en el piso más bajo, toman su lugar los que gobernaron sabiamente, los padres de la patria. [Urueña, 2004: 23].

Por otra parte, llama la atención el hecho de que un poco más de diez años después de la muerte de Bolívar (1830), y de la consiguiente separación de los territorios de la Nueva Granada, Venezuela y Ecuador (1832), se decidiera colocar en la inscripción “Colombia”, nombre que tuvo el territorio conformado por estas tres repúblicas entre 1819 y 1830²⁶. Este discurso de unidad podía verse complementado por la presencia de las fasces consulares²⁷ en las cuatro esquinas del pedestal, atributo de la justicia y símbolo de unidad, procedente

25 Cuatro años después, el 6 de mayo de 1850, se firmó un decreto legislativo que ordenó levantar una estatua de Francisco de Paula Santander en una plaza cercana a la plaza de Bolívar. Sin embargo, solo en 1878 se dio cumplimiento a dicha ley (Torres y Delgadillo, 2008: 26). La obra, realizada por el escultor italiano Pietro Costa, es muy semejante, iconográficamente, a la de Tenerani. La diferencia radica en que Santander lleva el folio de la Constitución medio abierto en la mano derecha, mientras mantiene la izquierda apoyada sobre la espada que lleva colgada al cinto.

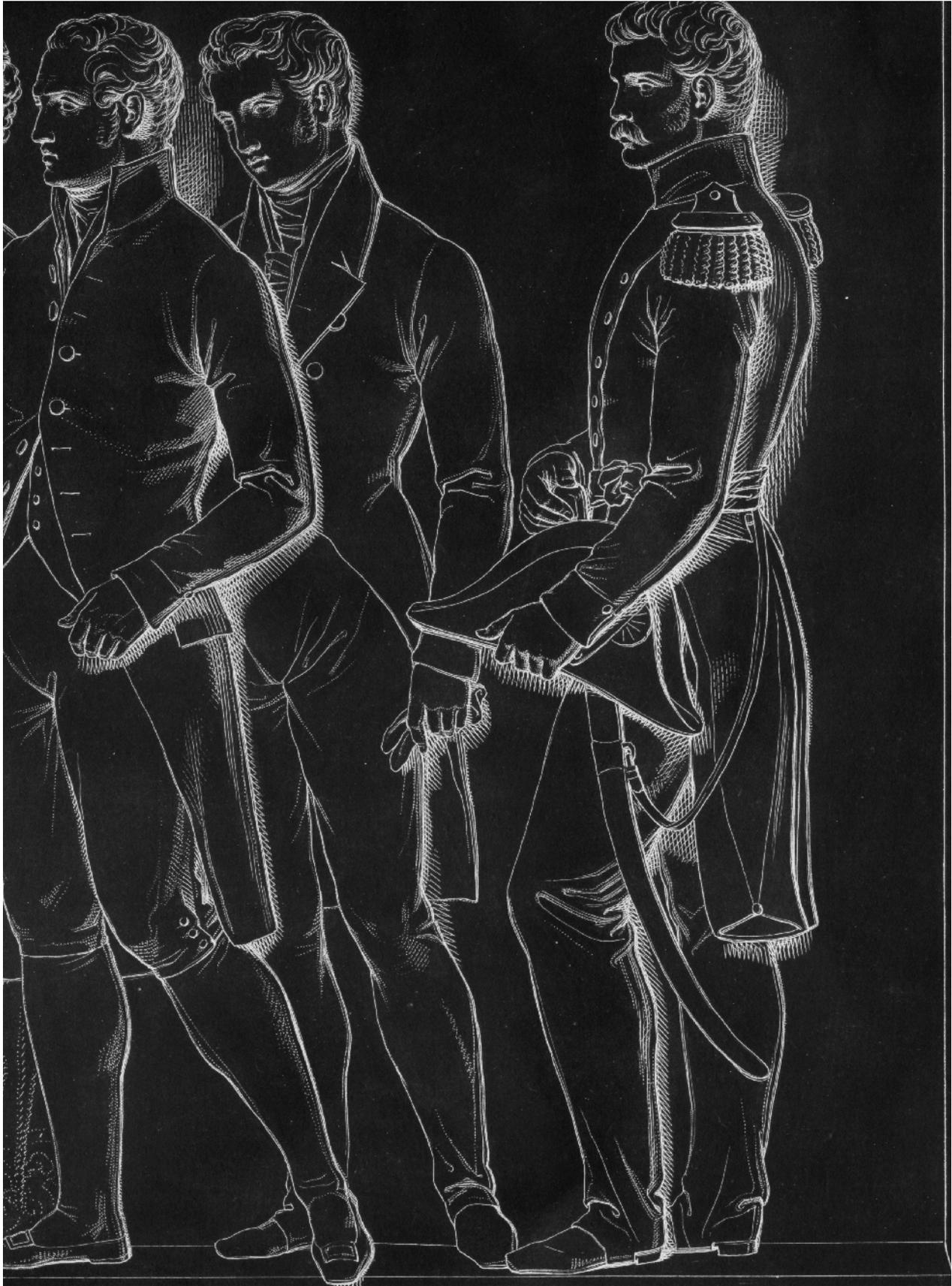
26 Su superficie correspondía a los territorios de las actuales repúblicas de Colombia, Venezuela, Ecuador y Panamá, así como a pequeñas porciones de terreno que hoy pertenecen a Costa Rica, Brasil, Guyana y Nicaragua.

27 Fasces: Haz de palos de madera que rodean un hacha y atadas con una cinta roja, emblema de los altos magistrados romanos (Hall, 1996: 162).

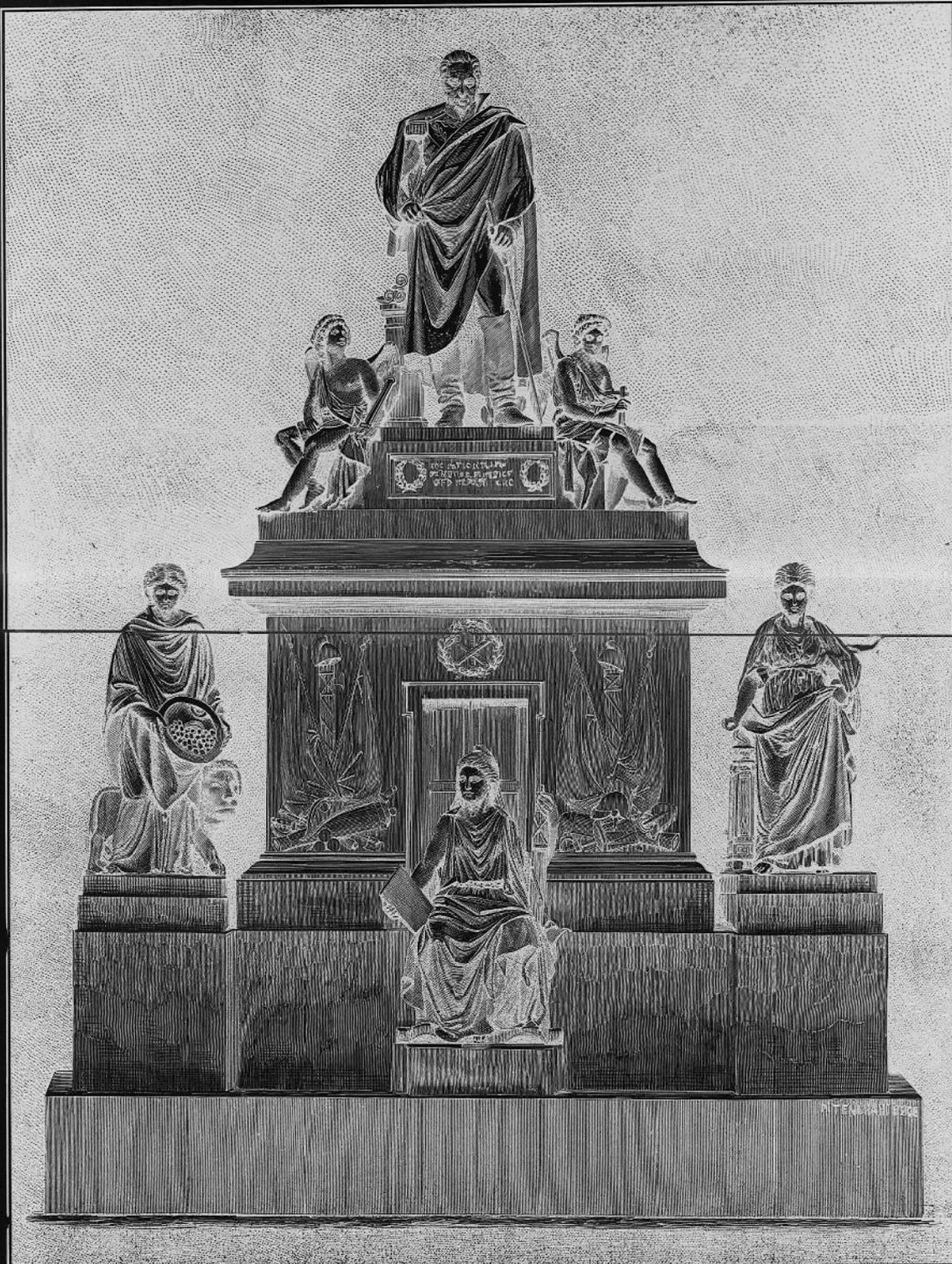
◀ **Imagen 6d.** Bajorrelieves de la estatua de Bolívar de Pietro Tenerani, 1845. Grabado en acero. 27,3 x 27,4 cm c/u. Museo Nacional de Colombia, regs. 4778, 4779, 4780 y 4781

▼ **Imagen 6b.** Bajorrelieves de la estatua de Bolívar de Pietro Tenerani, 1845. Grabado en acero. 27,3 x 27,4 cm c/u. Museo Nacional de Colombia, regs. 4778, 4779, 4780 y 4781





MONUMENTO MODELADO POR TENERANI, PARA COLOCAR EL CORAZÓN DEL LIBERTADOR SIMÓN BOLÍVAR, EN LA CATEDRAL DE BOGOTÁ.



PAPÉL PERIÓDICO ILUSTRADO.

PAPÉL PERIÓDICO ILUSTRADO.

Este monumento naufragó con el vapor *Cuajand* en 1857, cerca de las costas venezolanas.

de la república romana²⁸. Complementariamente, en los relieves del pedestal, cuya selección seguramente también fue de autoría de París, se ilustran cuatro citas de proclamas y cartas de Bolívar, en las que se presentan aspectos centrales de su pensamiento y que evitan aludir a sus triunfos militares. Estos temas son la proclamación de la Independencia americana, el juramento de la Constitución, su clemencia para con el ejército enemigo y la declaración de la abolición de la esclavitud²⁹ (imagen 6). En estos relieves Bolívar es presentado con uniforme militar, en algunos casos capa, y adicionalmente sombrero bicornio, el cual no fue utilizado en la estatua. Los triunfos militares, por su parte, son evocados solo textualmente mediante la enumeración de las victorias del héroe en las restantes tres caras del pedestal³⁰. Los textos que acompañan a los bajorrelieves fueron realizados originalmente en latín —de acuerdo con la tradición monumental—, y luego sustituidos por frases tomadas de discursos y cartas de Bolívar enviadas por el general O’Leary. Estos eran, según Gerardi, “de modo tan admirable alusivos a los sujetos de los bajorrelieves [que] se sustituyeron en el monumento por estos los epígrafes latinos, que además no hubieran sido comprendidos” (Gerardi, 1845: 26). Podría pensarse que una razón política explicara el gesto de transgredir la norma para lograr una mayor comprensión del espectador.

Iconográficamente es fundamental la adición de la capa sobre el uniforme —por su evocación a una toga romana—, pues otorgaba al héroe una vinculación republicana y marcaba una distancia con su iconografía precedente, que había sido predominantemente militar. A nivel artístico, además, la adición de este atributo, implicaba “superar esas dificultades gravísimas que oponen a todo escultor las formas de la moda moderna, y en especial las utilizadas en la milicia” (Gerardi, 1845: 14).

Esta estatua pedestre se configuró como una nueva fuente iconográfica, que serviría de base para otras dos importantes obras bolivarianas de autoría de Tenerani: el sepulcro de Bolívar en Caracas (1852) y el monumento para

28 En una historia romana de 1844 se atribuye como uno de los más importantes actos de Bruto el “mandar que en lo sucesivo los lictores [quienes llevaban los fasces] bajasen los fasces consulares delante de la asamblea del pueblo, y que les quitasen las segures [hachas] en el interior de Roma; reconociendo de este modo que la autoridad del pueblo reunido en la asamblea era superior a la de los cónsules” (Le Bas, 1844: 107).

29 Véase un análisis más profundo de la iconografía y los textos de los bajorrelieves en Vanegas, 2011.

30 En la cara izquierda de la estatua decía: “Triunfador en Tenerife, Cúcuta, Taguanes, Bárbula, Virginia, Araure, San Mateo, Carabobo 1.º, Guayana, Calabozo, Vargas, Héroe de Boyacá, Carabobo 2.º, Junín”. En la parte posterior: “Vencedor en Valencia, Chiriguana, Barinas, Puertocabello, San Mateo, 2.ª y 3.ª, Margarita, Carúpano, Angostura, Achaguas, Gámeza, Bomboná, Ibarra, Callao, Samborondón”. En la cara derecha del pedestal: “¡Bolívar! Banco, Maturín, Niquitao, Horcones, Trincheras, Mosquitero, Calibío, Bocachica, Matalamiel, Juncal, Mucuritas, San Félix, Matasiete, Barbacoas, Cartajena, Pichincha, Ayacucho, Tarquí... Recuerdan tus altos hechos”. (Vergara y Gaitán, 1866: 346-347).

alojar el corazón de Bolívar, que se proyectaba instalar en la Catedral de Bogotá (1867)³¹ (imagen 7). Resulta notable que en esas dos obras se mantuvieran los atributos de esta primera estatua, con excepción de la inclusión de la Constitución. Aquí sería necesario distinguir la primera estatua como encargo y autoría particular de José Ignacio París, y las otras dos, encargadas por los Gobiernos de Colombia (que en ese momento se llamaba Estados Unidos de Colombia) y de Venezuela. En este sentido, no es un dato menor la eliminación del atributo de la Constitución, pues en ella se concentraban las disputas sobre cuál era la forma de gobierno que debía regir en las nuevas repúblicas fundadas por Simón Bolívar.

Al ver las pocas imágenes que subsisten de la estatua en los años siguientes a su emplazamiento, se evidencia la extrañeza que la pieza generaba en su entorno (imagen 8). Se trataba de la estatua del Libertador de cinco repúblicas americanas realizado por uno de los más afamados escultores italianos, Pietro Tenerani, en una inmensa plaza de tierra y piedra. El hecho de que no surgiera como parte de un proyecto global para dicho lugar hizo que fuera un elemento extraño y hasta cierto punto inexplicable. Su destino original, para el jardín de la Quinta de Bolívar, ayuda a esclarecer la razón por la que el primer monumento al héroe americano fuese pedestre y no ecuestre, que, de acuerdo con la tradición romana, tendrían las estatuas que se realizarían a partir de la década de 1860 en otras partes de Latinoamérica³². No sobra pensar en quiénes fueron los primeros espectadores de la obra y en la transparencia u opacidad de su discurso iconográfico.

Si bien era claro que París buscó darle mayor claridad al preferir las inscripciones en castellano, es preciso tener en cuenta que un gran porcentaje de la población era analfabeta. Por ello, sin importar su presencia o coexistiendo con ella, la vida santafereña en la plaza prácticamente no se modificó. Su principal cambio debió ser que las aguadoras tuvieron que cambiar su ruta para recoger el agua, ya que la pila que se encontraba en la plaza desde 1583 fue desplazada a una plaza aledaña³³. La eliminación de la pila para dejarle el espacio inmenso de la plaza a la estatua, encerrada en una verja, puede leerse como una señal de una nueva época, de un cambio simbólico del espacio público colonial a uno republi-

31 La obra se perdió en un naufragio en las costas de Venezuela antes de llegar a Colombia. En 1930 se encargó una réplica de la misma, que fue instalada en el llamado "Altar de la Patria", ubicado en la Quinta de San Pedro Alejandrino, en Santa Marta.

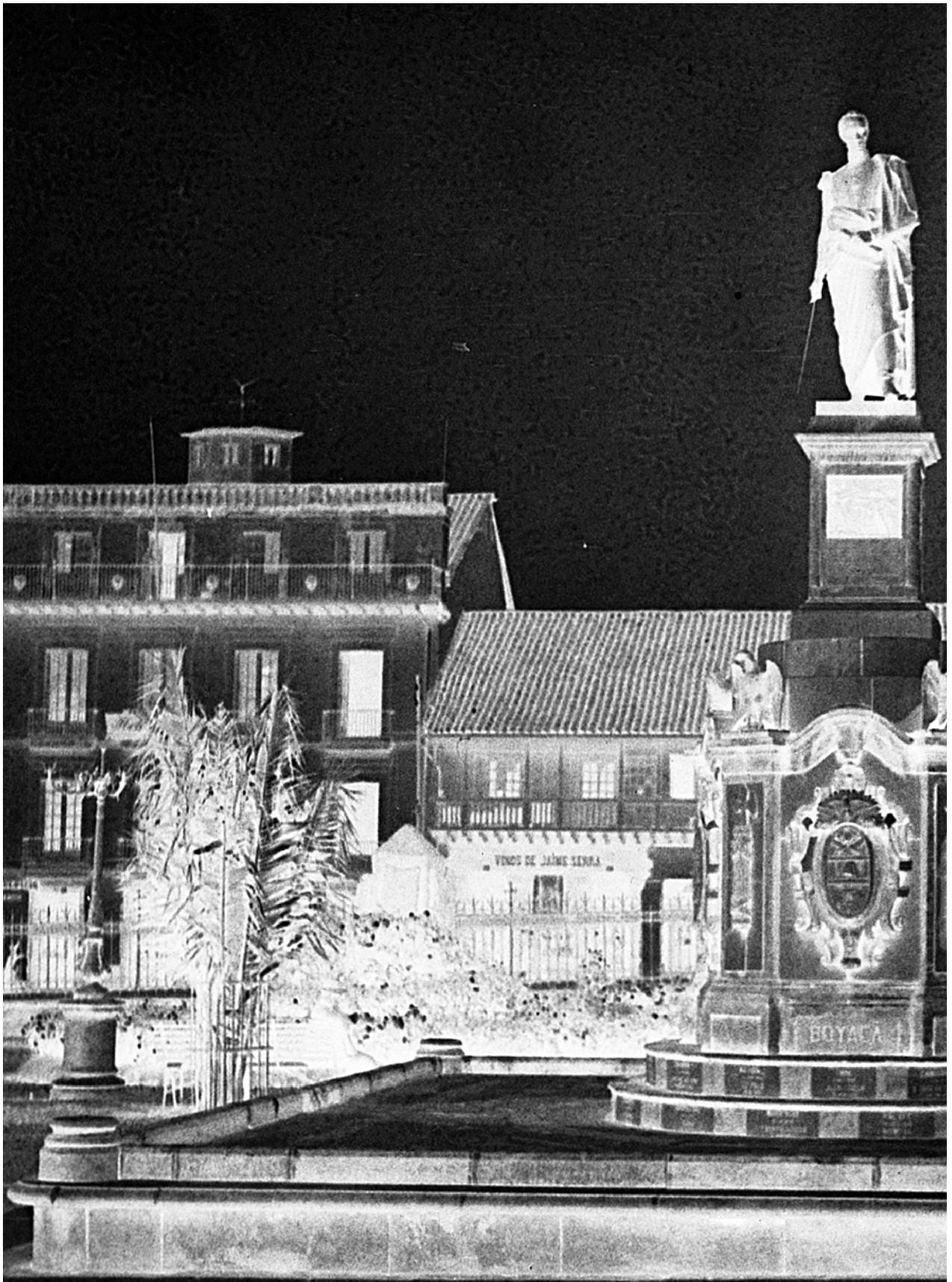
32 Por ejemplo, las estatuas de Simón Bolívar (Lima, 1859; Caracas, 1874) y José de San Martín (Buenos Aires, 1862; Santiago de Chile, 1863).

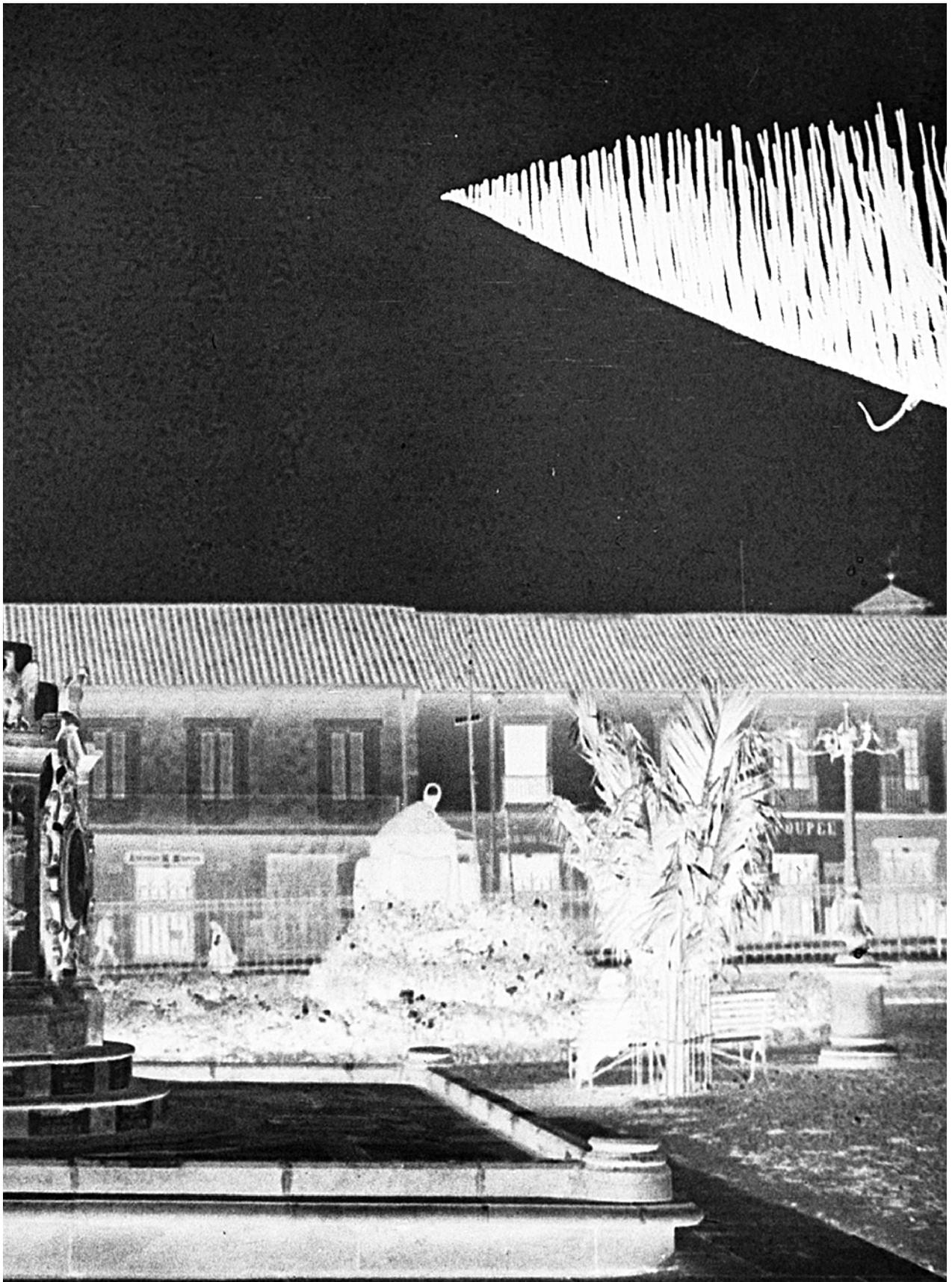
33 La pila instalada en 1583 fue modificada y ampliada en 1765 y 1776. Estaba adornada con una figura de San Juan Bautista, popularmente llamada "el mono de la pila". Fue trasladada a la plaza de San Carlos, luego al Museo Nacional, y hoy se conserva en un jardín interior del Museo Colonial de Bogotá (Roa, 2003).



Imagen 8. Anónimo. Estatua y plaza de Bolívar. Ca. 1856. Negativo de colodión húmedo copiado en papel de gelatina. Museo Nacional de Colombia, reg. 2090.3

- ✓ **Imagen 9.** Monumento a Bolívar. Ca. 1920. Fotografía anónima.
Fondo Luis Alberto Acuña. Colección Museo de Bogotá / IDPC, reg. MdB00128







cano. Sin embargo, la plaza siguió alojando el mercado hasta 1881, fecha en que se remodeló con jardines de estilo inglés y un enrejado importado de Europa (imagen 9). La inclusión de esta reja separaba definitiva y paradójicamente la plaza de uso público para convertirla en un espacio de sociabilidad burguesa, y marcó el cambio definitivo de uso de la misma por uno eminentemente ornamental, conmemorativo o recreativo. Según Natalia Majluf (1994: 15), estas acciones son evidencia de una apropiación que el Estado hizo de la ciudad, por fragmentos.

Urdaneta reseñó en 1883 que la estatua había sido rodeada de palmeras y que esperaba más tarde ver laureles a su lado. Estos dos tipos de árboles, símbolos de la victoria militar (Hall, 1996: 235 y 290), hacían parte de una iniciativa de modificar y complementar la obra, proceso que se había iniciado con la modificación del pedestal en 1878. Esta transformación, a cargo del escultor italiano Mario Lambardi³⁴, se justificó por el tamaño del pedestal, pues se afirmaba que debido a sus “pequeñas dimensiones, la estatua perdía mucho de su mérito, no obstante ser considerada como un modelo de la escultura italiana” (Montejo, 1879: 518). Evidentemente la dimensión de la estatua respondía al lugar para el que había sido realizada; pero también es notable que el cambio de pedestal, además de modificar este aspecto, incorporó nuevos discursos políticos y estéticos. En este sentido, puede considerarse que en la inclusión de sesenta batallas —trece más que las que mencionaba la descripción del pedestal original— se encuentra, por una parte, una continuidad en el recurso textual para aludir a esos enfrentamientos bélicos, así como también una intención de corregir o aumentar esa información³⁵. Otro de los cambios que podría leerse como una corrección o adecuación del pedestal anterior fue la inclusión de cinco escudos, producto de la separación de las repúblicas de Venezuela, Nueva Granada y Ecuador, además de los escudos de Perú y Bolivia. Adicionalmente debe tenerse en cuenta que en ese momento el país estuvo regido por los presidentes liberales radicales Aquileo Parra (1876-1878) y Julián Trujillo (1878-1880), de manera que podría hallarse en el anticlericalismo de este segmento político la motivación del cambio de orientación del monumento que dejó de dirigirse a la Catedral para hacerlo hacia el Capitolio, en el costado sur de la plaza. Esta transformación también podría leerse como un paso simbólico del periodo colonial al republicano, un desplazamiento de

³⁴ Aún está por realizarse la investigación sobre Lambardi, quien también ejecutó el *Monumento a los Mártires* (1880), diseñado por el arquitecto Thomas Reed en 1850 (Saldarriaga, Ortiz y Pinzón, 2005: 76). También se conoce su actividad como empresario de ópera entre 1890 y 1910 (cfr. Torres López, 2009).

³⁵ Hasta el momento no se ha encontrado una descripción en la que aparezcan mencionadas las sesenta batallas a las que alude la descripción de Montejo.

Imagen 10. Templo a Simón Bolívar, de Pietro Cantini y Luigi Ramelli, hacia 1910.

◀ Al frente, el busto de Camilo Torres realizado por Raoul-Charles Verlet (detalle).

Archivo de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, reg. XV-1235c.

la hegemonía de la Iglesia al Estado —o mejor, una convivencia de los dos estamentos—, dando prelación al Estado.

En 1880, con el retorno al poder del Partido Conservador en cabeza del liberal converso Rafael Núñez (1825-1894), se retomó la figura de Bolívar como parte de un proyecto de centralización del país conocido como *Regeneración*, que, por medio de una Constitución centralista, prohispanica y católica, expedida en 1886, proclamó la “unidad” nacional. En este contexto se produjo el momento cumbre de la reinvencción simbólica de Bolívar, durante la celebración del centenario del nacimiento del héroe, en 1883. Para esta celebración, además de numerosos eventos y producciones artísticas, se levantó en la capital una segunda estatua conmemorativa de Bolívar³⁶. La pugna simbólica por la forma más adecuada en que Bolívar debía aparecer en el espacio público bogotano se desplazó de la recién modificada estatua de Tenerani, en la plaza de Bolívar, a un nuevo lugar. Este sitio estaba ubicado en el extremo norte de la ciudad, en el parque de San Diego, que sería llamado desde entonces parque del Centenario³⁷.

El monumento estaba conformado por un templete, diseñado y construido por Pietro Cantini (1847-1929) y ornamentado por Luigi Ramelli (1851-1931), que fue construido entre 1883 y 1886, en donde se alojaría una estatua pedestre de Bolívar (imagen 10). Para realizar la estatua, Cantini encargó una pintura del héroe a Alberto Urdaneta, obra que solo se conoce por el grabado divulgado por el propio Urdaneta en el *Papel Periódico Ilustrado* (1883: 377)³⁸ (imagen 11). Es interesante la descripción que el artista hace de este encargo porque, aunque no lo hizo explícito, en él se encuentra una intención de modificar la imagen de Bolívar que presentaba la estatua de Tenerani:

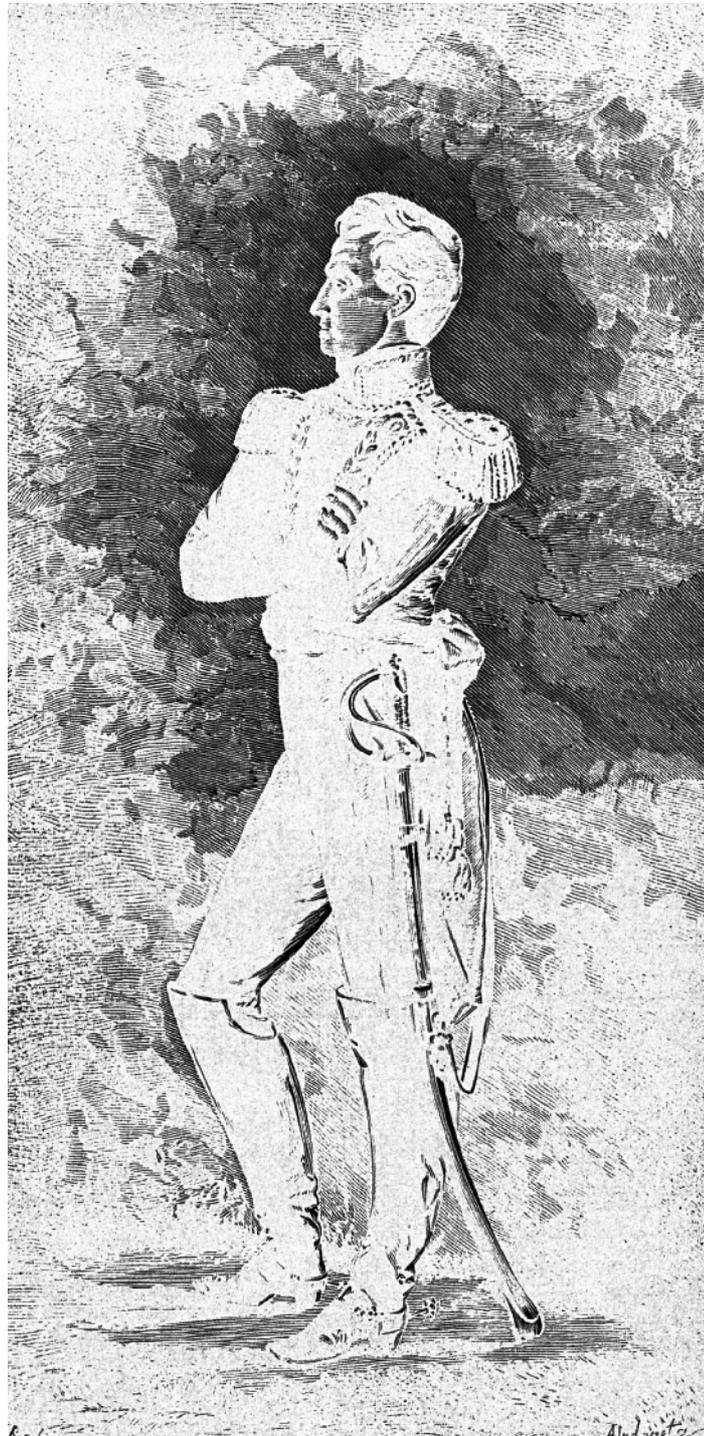
Este modelo nos fue encargado, y recibimos por programa para su ejecución la conocida actitud del Libertador, de pie, los brazos cruzados, *mirada dominadora*, término medio en la época de acción de su vida, algo como 38 años de edad, vestido militar, botas altas,

36 Cabe señalar que el primer proyecto, expresado en la Ley 84 de 8 de julio de 1881, era hacer un monumento a Bolívar en el Canal de Panamá, con la financiación conjunta de los Gobiernos de Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. Al no llevarse a cabo este proyecto, se expidió el Decreto n.º 245, del 3 de marzo de 1883, en el que se estableció la creación de un kiosco de piedra que alojara una estatua de Bolívar (Cantini, 1990: 257-274).

37 Véase la ubicación en el anexo 1. A diferencia de otras plazas con fuertes sentidos coloniales (que perviven hasta hoy en sus nombres), este lugar ganó una significación primaria y exclusivamente republicana, que se mantuvo entre 1883 y la década de 1950, momento en el que fue prácticamente arrasado. De lo poco que permaneció como producto de estos cambios fue la iglesia de San Diego, que le devolvió su nombre colonial al sector.

38 Consideramos que la principal fuente iconográfica que utilizó Urdaneta para crear esta imagen fue la pintura de Simón Bolívar realizada por José María Espinosa en 1855.

Imagen 11. Alberto Urdaneta (dib.) / Antonio Rodríguez (xil). “Bolívar. Estatua inaugurada en Bogotá en el parque del Centenario”. *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 72, 24 de julio de 1884, p. 388



estatura de héroe, con sable y no con espada que nunca usó, y como condición especial, prescindencia absoluta de la capa que, según parece, muy rara vez se puso, y del sombrero militar, para no afectar ni la verdad ni la estética del arte. [Urdaneta, 1883: 412. Énfasis agregado].

Dicha pintura fue aprobada por el presidente José Eusebio Otálora y su secretario de Fomento, y luego fue enviada a París. Sin embargo, como el propio Urdaneta señaló, la estatua ejecutada por Antoine Desprey no se ajustó al modelo que él había hecho para la misma, debido a que el Gobierno dio nuevas indicaciones y los intermediarios Carlos Clopatofsky y José María Torres Caycedo cambiaron algunos detalles y agregaron otros (Urdaneta, 1884: 388). Al analizar la obra terminada (imagen 12) puede verse que se atendió a las sugerencias de no incluir la capa y de presentar al héroe con los brazos cruzados, mas no la de excluir el sombrero bicornio³⁹, y al parecer una de las indicaciones más importantes—que alejaban a este Bolívar del de Tenerani—, la preferencia de una mirada arrogante y victoriosa, y no la mirada baja y melancólica tan característica de aquella, y que causaba el rechazo de los comitentes, como se infiere de su crónica. También se adicionaron dos atributos alusivos a la paz y a la libertad: el cañón boca abajo y la cadena rota, que se encuentran a los pies de la estatua, cuya autoría no es posible establecer, aunque se podría suponer como parte del repertorio iconográfico del artista francés. La aparente ausencia de crítica o comentarios a esta obra tiene que ver con el poco tiempo que estuvo en el lugar para el que fue creada: al parecer fue vista solo el día de su inauguración, el 20 de julio de 1884, y luego fue retirada, mientras se terminaban los trabajos del templete; pero nunca fue reincorporada⁴⁰. Esta situación minimizó su posible condición opuesta o complementaria a la estatua de Tenerani en el espacio público bogotano⁴¹. Sobre el lugar que ocupó Bolívar durante la Regeneración, escribió el historiador Marco Palacios (1995: 56-57):

39 Sobre el bicornio cabe destacar la importancia que en el imaginario francés se había instalado con el sombrero llamado *bolívar*, como sinónimo de libertad desde comienzos del siglo XIX (cfr. Gómez, 2007). Este sombrero fue incluido en los bajorrelieves de la estatua de Tenerani, así como en la estatua de Adamo Tadolini, instalada en Lima en 1859. Para más detalles sobre esta obra cfr. Castrillón, 1991.

40 La obra fue enviada a Tunja, donde se ubicó primero en el parque Próspero Pinzón, luego en la plaza mayor, y finalmente fue trasladada al batallón Simón Bolívar, en donde hoy se encuentra (Torres y Delgadillo, 2008: 31).

41 El templete alojó cuatro estatuas más: una realizada por Cesare Sighinolfi en 1888, otra por Ricardo Acevedo Bernal, luego una reproducción de la estatua de Tenerani realizada por Marco Tobón Mejía y finalmente la obra *Bolívar orador*, hecha por Gerardo Benítez en 1973, y que subsiste hasta hoy (Torres y Delgadillo, 2008: 29-33).

Imagen 12. Antoine Desprey. *Estatua de Simón Bolívar*. 1883. Fotografía de Hugo Delgadillo de la estatua en su ubicación actual en el Batallón Simón Bolívar, Tunja, Colombia. > (Torres y Delgadillo, 2008: 33)



En aras de unificar el Estado, los regeneradores sembraron profundas discordias en el seno de la sociedad. Glorificaron a Bolívar como el portaestandarte de la nacionalidad y el inspirador de la Constitución del 86 [...]. El héroe habría terminado su parábola vital desencantado con los "partidos" que identificaba con facciones, y pidiendo para los pueblos americanos hombres fuertes y gobiernos paternalistas. Si bien el culto bolivariano tenía una amplia base bipartidista [...] el padre de la patria reinventado era el autoritario de la Constitución de Bolivia y de la dictadura de la Gran Colombia.

Un importante sector de la sociedad estaba en contra de este proyecto político, lo cual desembocó en la llamada guerra de los Mil Días (1899-1902), cuya principal consecuencia fue la separación de Panamá en 1903. Esta guerra civil, y las que le precedieron en el siglo XIX, dejaron un país empobrecido y desmoralizado. El nuevo siglo, después de la guerra, inició con la presidencia de Rafael Reyes (1850-1921), quien durante su mandato (1904-1909) propuso dejar de lado las luchas ideológicas y dar prioridad a la modernización del país. En nombre de estas ideas disolvió el Congreso y eligió una Asamblea Nacional que aprobó leyes que debilitaban a la Corte Suprema, permitían al presidente convocar y despedir al Congreso a voluntad, eliminaban las restricciones del Ejecutivo para fijar impuestos, anulaban algunas garantías constitucionales de los intereses regionales y permitían al presidente modificar las fronteras internas de los departamentos. Pero ni su gobierno dictatorial ni la supresión de poderes regionales fue tan determinante en la oposición surgida en la Asamblea Nacional y secundada por marchas opositoras, que lo obligaron a dimitir, como su intento de firmar un acuerdo con los Estados Unidos para sellar el caso de Panamá (Melo, 1989; Uribe, 1993; Henderson, 2006: 80-90). El temor de nuevas guerras civiles llevó al gobierno de transición de Ramón González Valencia (1909-1910) y la Junta Nacional del Centenario a proponer la celebración, como un acto de reconciliación, para lo cual —de nuevo— fue Bolívar el símbolo de la unión. Fue este grupo hegemónico el que consideró imprescindible —a pesar de la ruina del país— contratar a un escultor europeo para que realizara una tercera efigie de Bolívar para la capital del país.

SELECCIÓN, ENCARGO E ICONOGRAFÍA DE LA ESTATUA ECUESTRE DE BOLÍVAR

Si se tiene en cuenta que hasta 1910 solo seis estatuas poblaban el espacio público bogotano⁴², resulta más complejo comprender las razones que condujeron al encargo de una tercera estatua de Bolívar. Hernando Holguín y Caro, uno de los principales detractores de esta obra, consideraba que su encargo se debía a que resultaba imposible celebrar el centenario del nacimiento de la República sin hacer un homenaje a Bolívar, y además, que varias ciudades americanas se ufanaban de “poseer estatuas que representan a Bolívar sobre potentes bridones en actitud dominadora” (Holguín, 1910: 115)⁴³. Sin embargo, existe un indicio que revela que la idea de hacer una estatua ecuestre de Bolívar no surgió de la Junta Nacional del Centenario, sino que fue adoptada después de una iniciativa de encargar al escultor Eugenio Maccagnani (1852-1930) una copia de la obra que Giovanni Anderlini hiciera para Guayaquil en 1889, para ser instalada en Medellín (Antioquia). Entre agosto y noviembre de 1908, el Gobierno colombiano aprobó un auxilio nacional para la realización de la obra en Medellín con motivo del centenario (Betancur, 2003: 123). Simultáneamente, en septiembre de 1908 el Gobierno, de acuerdo con la Junta Nacional del Centenario, encargó al ministro de Hacienda, Camilo Torres Elicechea, la contratación de un gran monumento “que representara a Bolívar rodeado de las estatuas alegóricas de las cinco repúblicas que fundó” (Manrique y Santamaría, 1910: 106-108). Los encargados de contratar la obra para Bogotá vieron y rechazaron la propuesta de Maccagnani por su elevado costo (320 000 liras), y así se terminaron confundiendo los dos proyectos, y terminó por eliminarse el primero⁴⁴. El precio, arguyeron los encargados, era “excesivo, y en nada comparable con el que pedían en París escultores de fama universal” (Manrique y Santamaría, 1910: 106-108).

42 Además de las dos obras mencionadas que representan a Bolívar, la estatua de Francisco de Paula Santander, de Pietro Costa (1876); el Monumento a los Mártires, de Thomas Reed, construido por Mario Lambardi (1880); la estatua de Tomás Cipriano de Mosquera, realizada por Ferdinand von Müller (1883), y las estatuas de Cristóbal Colón e Isabel de Castilla, de Cesare Sighinolfi (1893-1906). Ver anexo 1

43 Tales eran los casos de la estatua que Adamo Tadolini realizó en Lima (1859, copia en Caracas en 1874), la estatua de Giovanni Anderlini para Guayaquil (1889, copias en Medellín, 1921, y Tunja, 1931) y la estatua que Eloy Palacios realizó para Cartagena (1895, copia en Maracaibo en 1905), entre las más destacadas.

44 A pesar de no recibir el apoyo del Gobierno nacional, los promotores de esta idea lograron financiar el proyecto con dineros públicos y particulares del departamento de Antioquia. En julio de 1919 se ordenó la ejecución de la estatua (14 000 pesos oro), que fue inaugurada en la plaza Bolívar de Medellín el 7 de agosto de 1923 (Betancur, 2003: 121-122).

Imagen 13. Emmanuel Frémiet / Fundición Barbedienne. *Estatua ecuestre de Simón Bolívar*.

▼ Bronce. 1910. Parque de la Independencia, Bogotá. Fondo L. A. Acuña, Museo de Bogotá. (Tomada de VV. AA., 2010: 107)





El ministro de Obras Públicas delegó a Juan Evangelista Manrique, ministro plenipotenciario de Colombia ante los Gobiernos de España y Francia, y a Ricardo Santa María, comisionado del citado ministerio, la contratación de la obra en Francia. Estos funcionarios consideraron y desecharon la opción de hacer un concurso, debido a la limitación del tiempo y los costos derivados del mismo. Optaron por solicitar al director de la Escuela de Bellas Artes de París una recomendación sobre los escultores adecuados para el encargo de la estatua ecuestre y otras obras que se contratarían para la celebración⁴⁵. El director de dicha escuela francesa, Léon Bonnat (1833-1922)⁴⁶, recomendó para la estatua ecuestre a Emmanuel Frémiet⁴⁷ y para las demás obras ofreció una lista de escultores, entre los que se encontraban Antonin Mercier (1845-1916), Jean Antoine Injalbert (1845-1933) y Raoul-Charles Verlet (1857-1923).

Finalmente, a mediados de febrero de 1909, Manrique y Santamaría, teniendo en cuenta el presupuesto del que disponían, propusieron al Gobierno “reducir la importancia de los monumentos” (Manrique y Santamaría, 1910: 106-108). Los encargados de elegir al autor de la obra buscaban al mejor y más reconocido escultor de Francia, avalado por el Instituto de Francia y la Escuela de Bellas Artes de París, y por ello prefirieron simplificar la obra, que incluía alegorías de las repúblicas libertadas por Bolívar, antes que *reducir la importancia* del artista. El Gobierno aceptó esta recomendación, y el 4 de marzo de 1909 se firmó el contrato con Emmanuel Frémiet para realizar una estatua ecuestre de Bolívar de tres metros con setenta centímetros, que se fundiría en la Casa Barbedienne, con un costo total de 75 000 francos.

La estatua representa a Simón Bolívar a caballo (imagen 13), vestido con uniforme militar, sobre el que lleva una capa corta que cae sobre su espalda. En el pecho lleva un medallón con el perfil de George Washington. Viste guantes en las manos, y mientras con la izquierda lleva las riendas del caballo, en la

45 Además de la estatua ecuestre el Gobierno colombiano contrató las estatuas de Francisco José de Caldas y Antonio José de Sucre a Raoul Charles Verlet, y la estatua de Antonio Nariño al escultor Henri-Léon Gréber y a su hijo, el arquitecto Jacques Gréber.

46 Pintor académico formado en la Academia española, que dirigió la Escuela de Bellas Artes de París entre 1905 y 1922.

47 Frémiet (París, 1824-1910) era sobrino político y alumno del escultor François Rude (1784-1855). Se formó como dibujante en el Jardín Botánico y en el Museum de París, de donde proviene su reconocida habilidad y precisión en la representación anatómica. Fue catalogado como “escultor animalista”, y por ello la mayoría de encargos que recibió fueron estatuas ecuestres, como Napoleón I (1868), Luis de Orleans (1869), Juana de Arco (1874) —por la que obtuvo el mayor reconocimiento en la posteridad—, Diego Velásquez (1888), San Miguel (1896) y Ferdinand de Lesseps (1899). Participó en el Salón de París desde 1843 hasta 1904, en el que recibió varias medallas y reconocimientos, así como en las exposiciones nacionales de 1855, 1889 y 1900, y en las exposiciones universales de 1889 y 1900. Fue miembro de la Academia de Bellas Artes desde 1892, y del Instituto de Francia (Kjellberg, 1994: 327-337; Verlet, 1913).

derecha sostiene una espada desenvainada y dirigida hacia el frente. Tiene el cuerpo erguido y los pies apoyados en los estribos de la montura del caballo. Frente a él, y pendiente de la montura, lleva una pistolera o cañonera adornada con la letra B. El caballo se encuentra en reposo, con las cuatro patas rectas apoyadas en el piso, y la cabeza girada hacia su izquierda. El pedestal⁴⁸ era un sencillo paralelepípedo de piedra con cornisa y zócalo, con la inscripción en latín "Fiat Patria!" (¡Hágase la patria!). Se desconocen los documentos que fueron entregados a Frémiet⁴⁹ para realizar esta obra, pero si se compara con imágenes que circularon en grabados, que son las que más posiblemente tuvo a su alcance, se podría decir que tuvo acceso a los mismos grabados que utilizara Tenerani, es decir, el perfil que François Désiré Roulin realizó en 1828 y la litografía, a partir del dibujo de José María Espinosa Prieto, de Auguste-Hilaire Leveillé, impresa por la Casa Lemercier hacia 1840 en París (imágenes 3 y 4). Debido a la gran fama y aceptación que tenía la estatua de Bolívar realizada por Tenerani, es muy probable que Manrique y Frémiet la tuvieran presente como referente. De ahí que se mantuviera el atributo del medallón de Washington, en vez de las medallas; asimismo, la capa, aunque modificada, ya que su tamaño es reducido, lo cual difiere de la dimensión que no solo Pietro Tenerani, sino también Adamo Tadolini, habían dado a este atributo. En 1910 circulaban fotografías de la estatua de Bolívar de Tenerani, se había reproducido en un grabado en acero de Marcucci (cfr. Gerardi, 1845) (imagen 1) y en la portada del *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1887), entre otros. Por su parte, la estatua de Tadolini había sido fotografiada y también publicada en xilografía en el *Papel Periódico Ilustrado* ("Estatua ecuestre en Plaza Bolívar...", 1883: 65) (imagen 14).

Pueden establecerse fuertes vínculos entre la estatua de Bolívar de Frémiet y las dos estatuas que la precedieron en el espacio público bogotano, y que se analizaron en la primera parte de este capítulo. Es por ello que interesa marcar las diferencias con la estatua de Tenerani y retomar algunas de las discusiones iconográficas planteadas por Alberto Urdaneta a propósito de la creación de la segunda estatua para Bogotá, en 1883. Urdaneta pretendía crear una iconografía que se ajustara a la información documental e iconográfica del héroe, de la cual era un gran conocedor. Como se dijo antes, la estatua de Desprey no se ajustó a las indicaciones que Urdaneta había propuesto y, por el contrario, la estatua de

48 El pedestal y la inscripción fueron eliminados en 1952, y se conocen por fotografías y por las descripciones incluidas en los discursos y en la prensa de 1910. También fueron reseñados por Cortázar (1938: 48-50).

49 La Junta Nacional del Centenario tuvo dos conformaciones: una en 1908 y otra a finales de 1909. La primera fue la que ordenó la contratación de la estatua ecuestre de Bolívar. Solo se conocen las actas de la segunda Junta, en las que se hacen constantes reclamos por la desaparición de las actas y documentos de la primera. Lo que se conoce sobre la contratación de las estatuas figura en Manrique y Santamaría, 1910: 106-108.

BOLIVAR



ESTATUA ECUESTRE EN LA PLAZA BOLÍVAR EN CARACAS.
De fotografía de Martínez y Salas. — Grabado por Meris.

Frémiet —realizada 27 años después—, parece indicar que se tuvieron en cuenta algunas de sus recomendaciones. Se destaca en primer lugar el semblante altivo del personaje en la obra de Frémiet, en contraste con el melancólico que siempre se atribuyó a la de Tenerani, y que se mantuvo en la de Desprey, en contra de la propuesta de Urdaneta. Sobre los atributos, Urdaneta proponía la eliminación de la capa y del sombrero bicornio, además del reemplazo de la espada por un sable. Si bien la espada se mantuvo, se redujo considerablemente el tamaño de la capa y se eliminó el bicornio.

DIVERGENCIAS SIMBÓLICAS ENTRE LA ESTATUA ECUESTRE DE FRÉMIET Y LA ESTATUA DE PIETRO TENERANI

Este apartado se enfoca en el análisis de los alcances simbólicos de la discusión sobre el lugar que debía ocupar la estatua ecuestre de Bolívar en el espacio público bogotano. La relevancia de este debate responde a lo que Adrián Gorelik llama *la historia cultural de las representaciones de la ciudad*, en la que “el modo en que los artefactos urbanos producen significaciones afecta tanto la cultura como revierte en su propia materialidad” (Gorelik, 2004: 16). En este caso, cómo la ubicación de la estatua ecuestre de Frémiet se modificó, y con ello adquirió un nuevo significado.

Uno de los compromisos de Emmanuel Frémiet era la entrega de planos para la construcción del pedestal de la obra. Para este fin, y por medio de Juan Evangelista Manrique y Ricardo Santamaría, el artista solicitó la confirmación del lugar en que se instalaría la obra, ya que, según el proyecto original, sería en la escalera de acceso al Capitolio, ubicado en el costado sur de la plaza de Bolívar (“Sesión del 2 de diciembre de 1909”, 1910: 12). A partir de ello, la Junta Nacional discutió y anunció que no aceptaba la idea de “mover la estatua de Bolívar por Tenerani del punto donde está colocada ni la de poner dos estatuas de Bolívar en la misma plaza” (“Sesión del 2 de diciembre de 1909”, 1910: 12). Para decidir la ubicación de la estatua, la Junta Nacional convocó a los miembros de la Comisión Artística del Centenario, para que visitaran los contiguos parques de la Independencia y del Centenario⁵⁰ (ver el anexo 1), como posible lugar de emplazamiento de la obra. En la sesión del 15 de febrero de 1910 se

⁵⁰ En el parque del Centenario se encontraba el templete levantado con motivo del centenario del nacimiento de Bolívar, en 1883, y frente a este estaba el parque de la Independencia, lugar destinado a la Exposición Industrial y Agrícola de la celebración del centenario de la Independencia, en 1910.

comunicó que la obra debía ubicarse en el parque de la Independencia, en el cruce de la avenida de la República con calle 25, el sitio "más adecuado por dominarse de todas partes" ("Sesión del 15 de febrero de 1910", 1910: 45) (véase el anexo 2).

No obstante, diez días después, Andrés de Santamaría, presidente de la Comisión Artística y director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, manifestó que en su opinión la estatua ecuestre debería ser colocada en la plaza de Bolívar, en el lugar que ocupa la de Tenerani ("Sesión del 25 de febrero de 1910", 1910: 50). Esta opinión estaba fundada en el hecho de que Santamaría había sido comisionado para rehacer el pedestal original de la estatua de Tenerani, que había sido modificado en 1879 por Mario Lambardi. Las dificultades técnicas y presupuestales que tuvo en el proceso lo condujeron a considerar la alternativa de retirar la estatua de Tenerani e instalar allí la de Frémiet, para la celebración del centenario⁵¹. Andrés de Santamaría, nacido en Bogotá, había vivido mucho tiempo fuera del país⁵²; tal vez por ello no podía prever la reacción que provocaría esta propuesta, ya que la estatua de Bolívar de Tenerani era una de las fibras sensibles de la tradición nacional, especialmente de la élite bogotana, cuyo ideal de "civilización" estaba en gran parte representado en esta estatua. La contradicción se hacía mayor debido a que los cargos que ostentaba Santamaría respondían a su formación artística en Europa, y no bastaba con hacer caso omiso a su recomendación. Para dirimir el conflicto, la Junta Nacional convocó a una reunión con todas las subcomisiones organizadoras de los festejos del centenario, así como al alcalde, los representantes del Concejo y de la prensa de Bogotá⁵³. Asistieron 28 personas en total, quienes votaron mayoritariamente en contra de la ubicación de la estatua de Frémiet en la Plaza de Bolívar. Esta discusión generó una comparación entre las dos obras que seguramente no se habría producido si no se hubiera intentado poner la estatua ecuestre en el lugar de la de Tenerani. Esta posibilidad desencadenó, además, fuertes cuestionamientos sobre la estatua ecuestre, la importancia del artista, la calidad de la obra e incluso el sentido de la misma. Estas discusiones mostraron una división de opiniones entre los miembros de las élites, y posiblemente ello respondiera a divisiones ideológicas que se exteriorizaron en lo que cada una de estas estatuas representaba en ese momento.

51 Frémiet envió planos para la instalación de la obra tanto en las escaleras del Capitolio Nacional, como en el centro de la plaza de Bolívar (Manrique y Santamaría, 1910: 108).

52 Santamaría (Bogotá, 1860-Bruselas, 1945) vivió en Europa entre 1862 y 1893, estudió en la Escuela de Bellas Artes de París y participó en el Salón de Artistas Franceses en 1887. Vivió en Bogotá entre 1893 y 1901, luego entre 1904 y 1911 (cfr. VV. AA., 1998).

53 Asistieron también Álvaro Carrizosa, presidente del Jockey Club, y Rafael Espinosa Guzmán ("Acta de la sesión extraordinaria...", 1910: 52).

Hernando Holguín y Caro ponía en cuestión el parecido y la “penetración en el carácter moral” de Bolívar, que tanto se había resaltado en su momento sobre la obra de Tenerani:

¿La estatua de Frémiet es verdaderamente la estatua de Bolívar? ¿Representa ella los rasgos excelsos del pensador, del guerrero, del tribuno, del legislador, del gobernante? ¿Ha llegado nunca el escultor francés a penetrar tan hondamente en el alma de Bolívar como aquel otro paladín del arte, que en un momento de elación suprema deificó al Libertador con un amor tan grande como solo lo hubiera hecho el más ardiente de los colombianos? ¡No! ¡Seguramente no! Los mismos elogios que se tributan a la estatua francesa están diciendo que no es obra de acabados detalles; y es sabido que las personas que conocieron los primeros modelos tuvieron que hacer desaparecer rasgos que desnaturalizaban completamente la fisonomía física de Bolívar. No es de creerse que el escultor haya penetrado en su fisonomía moral. [Holguín, 1910: 115].

Respecto a este comentario, es preciso anotar que se atribuía el resultado de la obra exclusivamente a los artistas, y no se consideraba la intervención del comitente como parte fundamental del resultado de la obra en su concepción general. Esta injerencia era mayor de lo que se ha aceptado hasta ahora, especialmente si se tiene en cuenta que los artistas, y específicamente en los casos aquí tratados de Tenerani, Desprey y Frémiet, desconocían por completo al héroe.

Holguín y Caro estableció entonces en el contexto del centenario una oposición en cuanto al significado de la obra de Frémiet con respecto a la de Tenerani. Si bien en esta última se encuentra una síntesis entre los aspectos militares y civiles del Libertador, el hecho de ser pedestre y el ya mencionado semblante sereno y melancólico de Bolívar en esa representación generaron que se subrayara su condición civil, el del Bolívar grave y pensativo. Por ello se argumentaba que en la obra de Frémiet se “representa a Bolívar en actitud marcial y como supremo dominador de las huestes españolas [...] como símbolo de fuerza y gloria” (Holguín, 1910: 115). Sin embargo, señalaba el mismo autor, la poca conveniencia del carácter militar de la obra en ese momento histórico:

Aquello de que el concepto que deba prevalecer en las masas populares respecto a Bolívar, sea del guerrero vencedor es cosa que debe estudiarse detenidamente. [...] Mejor es y más saludable para el pueblo y para el gobernante, para el hombre pensador y para la juventud estudiosa, tener siempre delante de los ojos la imagen del desprendimiento sublimado, que no las cruentas victorias marciales. [Holguín, 1910: 116].

En todo caso, llama la atención que si la estatua buscaba representar al Bolívar guerrero, tuviese ese marcado carácter pausado y sereno. Tal vez Juan

Evangelista Manrique⁵⁴, su autor intelectual, pensó que podía surgir —como surgió— la inconformidad al presentar esta faceta del héroe justo en un momento en el que se buscaba convocar sentimientos pacíficos. Respondiendo a esto, resultaba conveniente presentarlo a caballo en su aspecto marcial y, al mismo tiempo, con la serenidad del estadista y fundador de la Nación. Estos cuestionamientos motivaron que en los actos oficiales se hiciera una evidente defensa de la estatua de Frémiet. El alcalde de Bogotá, Javier Tobar, señalaba que la estatua ecuestre estaba “no en la melancólica actitud que nos ha venido acompañando, sino en otra de triunfo y de esperanza, en que parece mostrar a la República nuevos y luminosos horizontes” (Marroquín e Isaza, 1911: 153). Por su parte, el ministro plenipotenciario de Francia en Colombia, Luis Ratard, señaló:

Ved esta estatua del gran Libertador, en la que Frémiet, nuestro inmortal artista, ha querido simbolizar con un solo gesto toda la epopeya nacional de vuestra Independencia. *Fácil le hubiera sido á él adoptar una actitud teatral cualquiera, con la que quizás habría impresionado más la imaginación popular;* pero prefirió tomar á su héroe en el momento en que después de noches de insomnio, de angustiosos días [de] duda, forma la firme resolución de pasar el Rubicón⁵⁵.

Su pretendido “punto fuerte”, que era su factura francesa y el hecho de que el artista hubiera sido recomendado por el Instituto de Francia, no impidió que la obra fuera criticada. Entre las muchas voces discordantes, no era de menor importancia la opinión del recién electo presidente de la República, Carlos E. Restrepo. Aunque hoy se conoce por correspondencia privada (Restrepo, 1911), la crítica aludía al hieratismo de la estatua y al tamaño reducido del héroe con respecto al caballo; esta era, al parecer, una opinión extendida, y ello explicaría el énfasis que se hizo durante la inauguración en que la obra había sido muy bien calificada en Europa.

En el libro del centenario se introdujo una reseña extensa sobre la vida y obra de Emmanuel Frémiet, consideración que no se tuvo con ninguno de los otros artistas que hicieron las demás obras. En el informe final de la Junta Nacional del Centenario se aclaró no solo que el proyecto para hacer una estatua de Bolívar era de la Junta que le precedió (la organizada en 1908), sino que dicha estatua “era solo la figura principal de un grupo alegórico de la Independencia, obra que no pudo realizarse por su excesivo costo y otras circunstancias”

54 Manrique Convers (1861-1916), médico, político liberal, constituyente y diplomático, fue presidente de la Academia Nacional de Medicina (1906 y 1907) y cofundador del hospital San José, de la Sociedad de Cirugía y del Club Médico de Bogotá. Tomado de <http://juliomanrique.com/tiosabuelos.html>, visitado el 19/04/06.

55 El paso del Rubicón alude a la campaña de las Galias del emperador y militar romano Julio César. Discurso de Luis Ratard en el homenaje de la colonia francesa a Colombia (Marroquín e Isaza, 1911: 403).



Imagen 15. Vista actual de la estatua ecuestre de Bolívar en el *Monumento a los héroes*, en Bogotá, donde se encuentra desde 1958. Fotografía de Santiago Barbosa, 2010

(“Informe de la Comisión...”, 1910: 186). Lo cierto es que mientras la Junta aceptaba la reducción del tamaño del monumento de Frémiet, proyectaba aumentar el de Tenerani. Fue así que se encargó al ingeniero y arquitecto francés Gastón Lelarge (1861-1934) el diseño de un monumento con el fin de

... zanjar una dificultad y de resolver un problema de estética, que de algún tiempo a esta parte trae preocupados a los artistas y a los patriotas. La estatua de Bolívar por Tenerani es demasiado pequeña en relación con la extensión en que está colocada. Y a pesar de este inconveniente, la estatua no puede ser removida de un punto que le señalan la ley, la tradición y el amor de los colombianos. [Marroquín e Isaza, 1911: 415].

Este proyecto consistía en una pirámide trunca sobre la que se ubicaba la alegoría de la Fama, tenía en la parte central la estatua de Tenerani acompañada de las alegorías de la Historia y la Libertad (imagen 16). Todo el conjunto se encontraba sobre una gradería que formaba en las cuatro faces escaleras monumentales. La magnificencia de la obra respondía especialmente a la constante comparación que surgía con los grandes monumentos a la Independencia que se habían levantado en la mayor parte de las capitales de Hispanoamérica y a la necesidad de mantener el peso simbólico que encarnaba la estatua de Bolívar de Tenerani. Dicha reforma fue presupuestada en 30 000 pesos, y la Junta la suprimió en noviembre de 1909 por falta de recursos (“Sesión del 7 de noviembre de 1909”, 1910: 6)⁵⁶. Posiblemente el proyecto de rehacer el pedestal original de la obra que fue encargado a Andrés de Santamaría, y que tampoco se hizo, respondió a que si no podía solucionarse esa insatisfacción con la dimensión de la obra, por lo menos se esperaba que se mantuviera fiel al diseño original de Tenerani. Finalmente, al no lograr modificar el pedestal para la celebración, este fue cubierto por banderas cruzadas que lo ocultaron totalmente y se organizó un acto el 24 de julio (fecha del natalicio de Bolívar) de

⁵⁶ Aunque se anunció que el Ministerio de Obras Públicas solicitaría al próximo Congreso el presupuesto para realizarlo, esta solicitud nunca se hizo (Marroquín, 1911: 414).

1910, en el que a la estatua de Tenerani le fue puesta una corona de oro obsequiada en 1825 por el pueblo de Cuzco (Marroquín e Isaza, 1911: 270)⁵⁷.

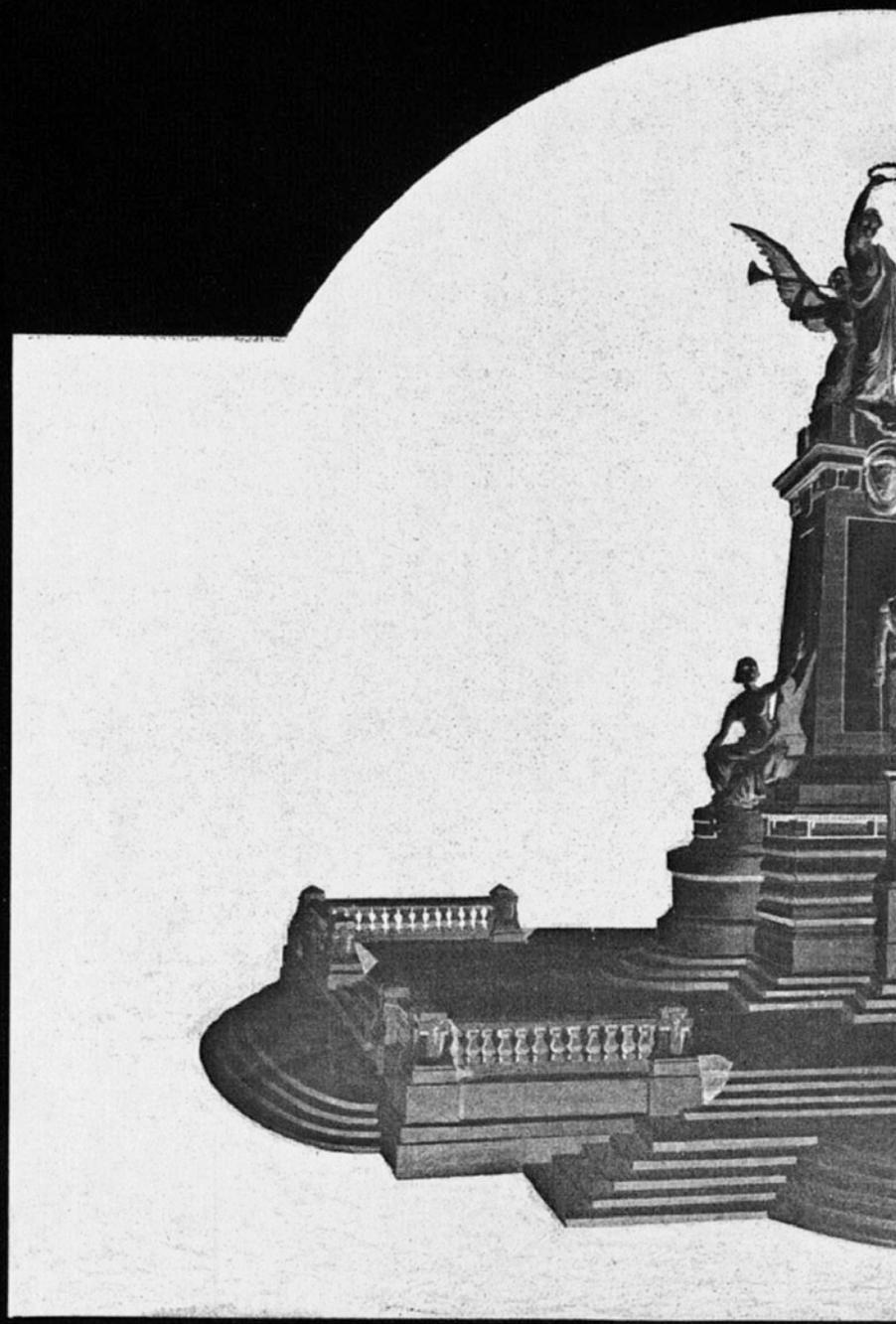
En esta discusión salió a relucir especialmente una pugna entre la tradición artística italiana representada en la estatua de Pietro Tenerani, y la francesa, en la estatua ecuestre de Frémiet. Alberto Borda Tanco, arquitecto y miembro de la Comisión Artística, afirmó: "la estatua de Frémiet podrá ser una obra decorativa, pero no de arte, como la de Tenerani, pues los escultores italianos han obtenido el premio en todos los concursos que se han hecho sobre la materia" ("Acta de la sesión extraordinaria...", 1910: 53). Esta comparación no es extraña ya que, especialmente desde las tres últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, estaba vigente la discusión sobre el traslado del centro del arte de Roma a París. El propio Frémiet participaba en esta discusión reconociendo la tradición proveniente de Italia y, al mismo tiempo, enseñando a sus estudiantes la importancia de mantener la originalidad y la conciencia de su nacionalidad. En la biografía del artista que editó el Instituto de Francia se publicaron estas palabras de Frémiet a sus discípulos:

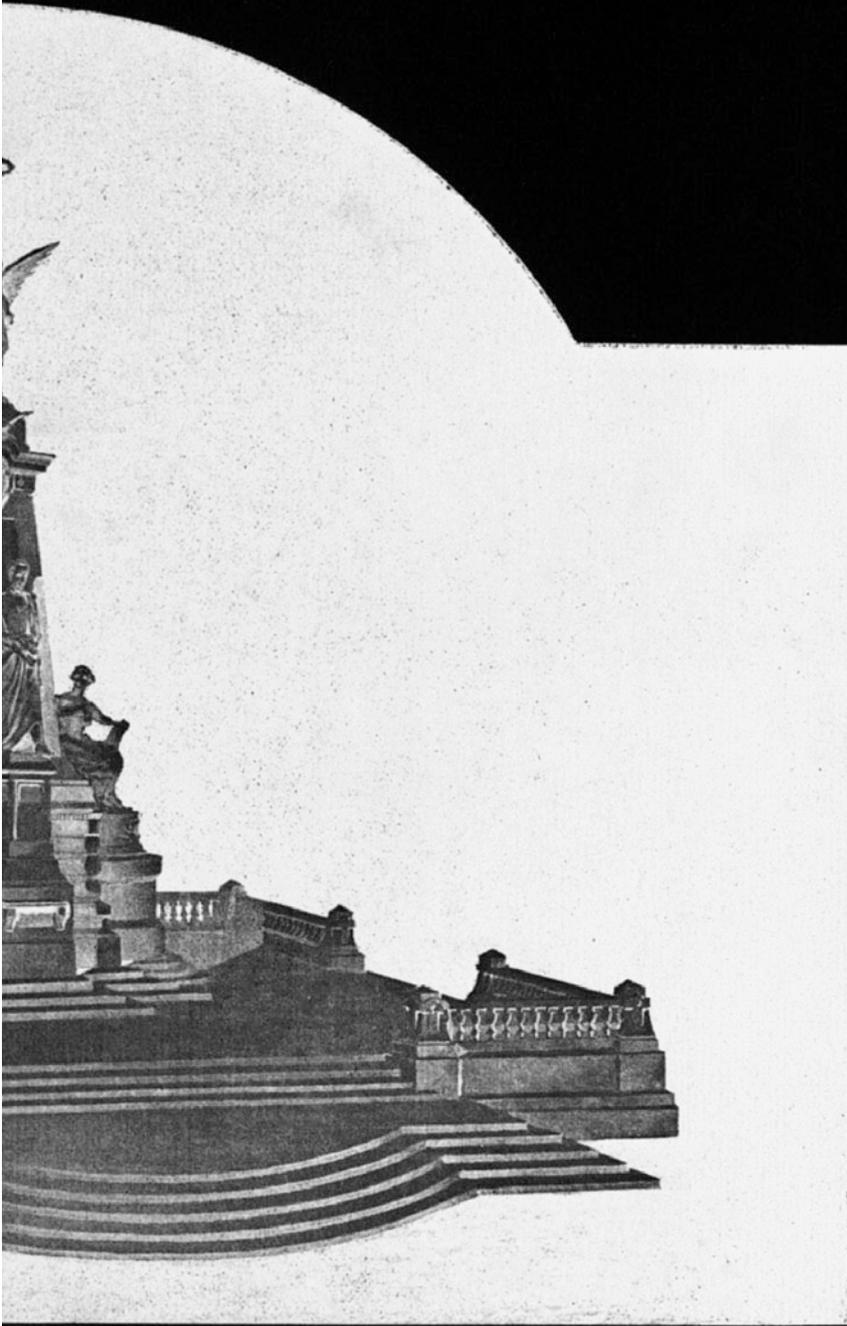
Partan con la convicción de que el arte es cosa noble y pura que exige toda nuestra sinceridad, todos nuestros esfuerzos. Franceses, partan y regresen, guarden cuidadosamente la originalidad que cada uno de ustedes puede haber recibido, pero aborden con respeto la tierra venerable de donde nos ha venido la revelación del arte antiguo [Italia]. No soy sospechoso al hablarles en estos términos, pues siempre me esforcé por ser de mi país⁵⁸.

Sin pretender presentar a Frémiet como parte de la vanguardia escultórica que desde finales del siglo XIX se venía gestando en Francia, y que encabezaba

57 La coronación de esta estatua y la de Nariño en 1910 se hizo como una alusión al homenaje que en 1819 recibieron Bolívar y sus generales después de la batalla de Boyacá y que fue reseñada así en el *Correo del Orinoco*: "Veinte señoritas, todas de lo más florido de su primavera, bellas de entre las familias más beneméritas, estaban ya sobre el anfiteatro, vestidas de género de una blancura esquisita, y adornadas con toda la sencillez y elegancia de las gracias. La ciudad había sabiamente resuelto que la Corona cívica y las cruces [condecoración de los Vencedores de Boyacá] fuesen ofrecidas por medio de ellas. Homenajes nacidos del amor y del reconocimiento mas vivo, no podian ser ofrecidos por manos mas dignas que las de estas tempranas hermosuras, sobre cuyas frentes se veian reinar el pudor, la inocencia y la virtud. Ellas llevaban en un rico cestillo de plata, bellamente adornado de flores, y que pendía de cintas verdes, amarillas y encarnadas, la Corona de laurel y las Cruces consagradas à los Señores Generales" ("Gratitud nacional", 1820: 2). Agradezco esta referencia a Juan Ricardo Rey-Márquez, así como la aclaración sobre la condecoración allí mencionada. Las señoritas que hicieron el homenaje en 1910 eran descendientes de las que lo hicieron en 1819 y de otros próceres de la Independencia.

58 "Partez avec la conviction que l'art est chose noble et pure qui demande toute notre sincérité, tous nos efforts. Partez et revenez Français, gardez soigneusement l'originalité que chacun de vous peut avoir reçut, mais abordez avec respect la terre vénérable d'où nous est venue la révélation de l'art antique. Je ne suis pas suspect en vous parlant ce langage, car je me suis toujours efforcé d'être de mon pays" (Emmanuel Frémiet citado en Verlet, 1913: 14). Agradezco a María Paola Rodríguez Prada la consecución y traducción de esta fuente.





DE LA INDEPENDENCIA.

por incorporar a Colombia “en la escena de las naciones” en las exposiciones universales, no solo por cuestiones económicas, sino por la dificultad de definir cómo representar a Colombia. La convergencia de estos ideales con la celebración del centenario produjo una interesante conjunción con los discursos de nacionalismo, catolicismo e hispanismo (Martínez, 2000: 330-331).

El fracaso iconográfico de la estatua de Frémiet puede medirse con relación al éxito iconográfico de la estatua de Tenerani. Su preeminencia fue evidente al ser escogida para la portada del libro conmemorativo del centenario (imagen 17) realizada por Gastón Lelarge, titulada “Apoteosis de Bolívar” (en donde se incluían los pabellones de la Exposición y era más lógico que estuviera la estatua ecuestre, ya que estaba situada junto a ellos en el parque de la Independencia). Borda Tanco, en su reseña sobre la historia de Bogotá, señaló que tanto esta imagen de Lelarge como la reproducción de la medalla conmemorativa de la estatua de Tenerani fueron insertadas en el libro conmemorativo para destacar, entre todas las estatuas de la ciudad, la de Tenerani, de quien además se presentó una reseña biográfica (Marroquín e Isaza, 1911: 420). Las Juntas de Medellín y Mompox encargaron réplicas de la obra para esa fecha, y su imagen fue utilizada en tres de las diez estampillas conmemorativas emitidas para la ocasión (imagen 18). Por último, fue su imagen la que se utilizó en la medalla conmemorativa de la celebración en la que aparece en la plaza de Bolívar acompañando a una alegoría de la República que lleva en la mano izquierda las riquezas naturales del país, y en la derecha el escudo nacional. Este reiterado uso de la imagen permite considerar la posibilidad de que, además de los motivos antes expuestos, la obra respondiera mejor que la estatua ecuestre de Frémiet a las necesidades de “reproductibilidad icónica” que, como explica Gorelik, marca “los inicios de una industria cultural que plantea una relación fetichista con la historia y produce los principales motivos con que se poblará de imágenes la liturgia patriótica” (Gorelik, 2004: 217).

Como se señaló antes, uno de los puntos más destacables en la configuración simbólica de la estatua ecuestre de Bolívar fue la utilización del aura republicana del artista para legitimar la nación colombiana, como se expresó en uno de los discursos inaugurales. Estos discursos fueron realizados por el presidente de la República, el vicepresidente de la Asamblea Nacional, el presidente electo Carlos E. Restrepo (quien iniciaría su periodo un mes después) y el vicepresidente del Congreso de Estudiantes. En esos discursos se presentaron dos ideas fundamentales: 1) la reflexión sobre la historia reciente del país, el llamado a la paz y al cese de hostilidades partidistas; 2) la conmemoración de Simón Bolívar como fundador de la patria. Es interesante notar que en el



CENTENARIO
DE LA
INDEPENDENCIA

1810 - 1910



lugar simbólico del héroe se ubicó la justificación de la creación de esta estatua ecuestre y la *necesidad* de su realización por un escultor francés:

La Comisión Nacional de Centenario ha querido elevar esta estatua a la mas culminante figura de la epopeya americana en su actitud guerrera [...] y tuvo la feliz idea de encomendar la obra a un eximio artista francés *para que así quede vinculado el nombre de un hijo de la nación que meció la cuna de la libertad universal a la del Libertador* de la América del Sur, porque el artífice que en obra genial transmite a la posteridad la efigie del grande hombre, tiene cuando menos derecho a vivir bajo su sombra. [“Discurso de Juan Pinzón, vicepresidente de la Asamblea Nacional”, en Marroquín e Isaza, 1911: 297. Énfasis agregado].

Esta equiparación entre el artista y el héroe sugiere al menos dos interrogantes: ¿Cómo se construyó esta equivalencia entre el genio artístico y el héroe político? ¿Con qué fin? Sobre ello se trabaja en el siguiente apartado.

LA RELACIÓN ENTRE “HÉROE POLÍTICO” Y “GENIO ARTÍSTICO” EN LA MONUMENTALIZACIÓN DE SIMÓN BOLÍVAR EN EL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA

Para intentar responder estas preguntas se indaga, en primera instancia, cuáles serían las definiciones que en ese momento estaban vigentes de los conceptos de *héroe* y *genio*. Para ello se plantea, en primer lugar, una comparación entre el concepto de *genio* de Immanuel Kant (1990) y el concepto de *héroe* de Thomas Carlyle (1906). Es preciso tener en cuenta que estos dos conceptos provienen de autores, tradiciones y épocas diferentes, pero también que durante el siglo XIX las ideas que uno y otro habían propuesto sobre las nociones de *genio* y *héroe* tenían una amplia aceptación. Se hallaron tres puntos principales de encuentro entre los conceptos de *genio* kantiano y de *héroe* de Carlyle: la condición innata, la originalidad y el carácter ejemplar. Para los fines que interesan a esta tesis nos detendremos en la última de estas características.

Según los autores mencionados, las obras producidas tanto por el genio como por el héroe establecen los parámetros dignos de seguir por otros. Kant explica que el arte del genio sirve de medida o regla del juicio para los demás, y Carlyle afirma que esta obra ejemplar debe despertar la admiración trascendental —ser objeto de culto— y, por ende, quien lo produce es el llamado a

◀ **Imagen 18a y b.** Estampillas conmemorativas del centenario con la imagen de la estatua de Bolívar, de Tenerani, y uno de los relieves. 1910. Colección filatélica del Banco de la República

mandar y la admiración de los demás debería llevarlos a obedecer su mandato. Para Carlyle (1906: 27), este culto "es la base de toda religión, desde el paganismo". En este sentido es destacable la consideración del carácter sagrado que puede encarnar el héroe, y podría suponerse que el artista de genio también estaría en capacidad de suscitar el mismo culto en torno suyo. Teniendo en cuenta el carácter ejemplar como característica común entre el genio y el héroe, cabe preguntarse si la escultura del héroe tendría la finalidad de presentar las virtudes del héroe de Carlyle valiéndose de la habilidad del genio artístico que describe Kant. Para abordar esta pregunta se considera, en primer lugar, la definición de *escultura* de Kant. Para este existe una división de las bellas artes según la cual la escultura forma parte de un segundo grupo, el de las artes de la forma o de la expresión de las ideas en la intuición sensible⁶⁰. Estas ideas, dice el autor, se expresan con figuras en el espacio. Según esta definición, la escultura tiene una característica corporal intrínseca para exponer conceptos de cosas tal como podrían existir en la naturaleza. Sin embargo, aclara Kant (1990: 281-282), la escultura "tiene en cuenta las ideas estéticas, pues en ellas la *verdad sensible* no puede ir tan lejos que cese la cosa de aparecer como arte y producto de la voluntad. Ej.: Estatuas de hombres, dioses, animales, etc.". Es decir que la cercanía con la naturaleza es importante, pero por encima de ella están los valores estéticos que separan la obra escultórica de la naturaleza. Esta aclaración resulta fundamental para la comprensión de la escultura como una instancia que posibilita la *representación*, en este caso, del héroe. Al hablar de *representación* se hace referencia a la definición de la escuela de Port Royal (siglo XVII) retomada en la obra de Louis Marin, según la cual *representar* es "presentar de nuevo" (Marin, 1993: 10), y su primer efecto sería "presentificar lo ausente, como si aquello fuera lo mismo y tal vez mejor, más intenso, más fuerte que si fuera él mismo" (Marin, 1993: 11). A partir de esta definición se podría pensar si en algún momento de la recepción de la obra se da un proceso de "suplantación" en el que —gracias a la perfección de la obra del genio artístico— la presencia del héroe es su representación. Con esto se hace referencia no a que no persista la separación estética entre la naturaleza y la obra, de la que habla Kant, sino a que la escultura sea susceptible de convertirse en un instrumento que encarna el poder del héroe que allí se representa, o de sus sucesores⁶¹. En este sentido, se entendería que la instalación de un ser excepcional (héroe) ejecutado por un artista que presenta, por medio de esta imagen, un parámetro

60 En el párrafo 51 de la *Crítica del juicio*, Kant explica que las artes se dividen en tres clases: palabra, forma y el arte del juego de las sensaciones (Kant, 1990: 281).

61 Un ejemplo claro de ello es que la caída de un régimen o gobierno comienza por la eliminación de la estatua en la cual está representado su poder.

de belleza (genio), buscaba constituir en conjunto una obra modélica y ejemplar. Para profundizar en la importancia de este carácter ejemplar resulta útil acudir a la noción de *gusto*, de Kant, en la medida en que este es imprescindible para realizar el juicio sobre los objetos bellos, producto del genio.

LA NOCIÓN DE GUSTO Y EL CULTO AL HÉROE

En el caso que se trabaja —el héroe representado por el genio artístico— se podría operar una unión entre lo bello y lo moral que potenciaría la relación que existe entre el héroe y el genio artístico que se materializa en la escultura. La fuerza de esta relación no estaría en la acción misma del héroe o en el producto artístico del genio, sino en la recepción de los mismos por intermedio de la obra escultórica. Kant caracteriza el *gusto* como una noción que puede aprenderse y que produce interés, aunque no se trata de un juicio interesado. Aclara entonces que, en este caso, el del juicio intelectual, el placer o el dolor se llaman *sentimiento moral* (Kant, 1990: 253). En este sentido se encuentra que las ideas de Kant y de Carlyle están presentes en la escultura, por cuanto el héroe representado por el genio artístico reúne la profundidad moral del héroe y ese sentimiento moral del arte bello que describe Kant. El juicio de gusto es expresado por sujetos educados en este, que están en capacidad de exponer un “juicio reflexionante” y producir el interés en la recepción de la obra, y con ello la admiración hacia ella o el establecimiento de la misma como ejemplar. Este culto o admiración es el punto clave para Carlyle, quien afirma que

El corazón del hombre no abriga sentimiento más noble que este hacia uno más alto que nosotros mismos. Esta es la única y vivificante influencia en la vida de los hombres. Sobre ella se asienta toda religión hasta hoy conocida. La sociedad está fundada sobre el culto a los héroes. [Carlyle, 1906: 27].

Podría pensarse, siguiendo esta afirmación, que la monumentalización del gran hombre es uno de los principales medios que permiten este culto gracias a que la escultura, como afirma Kant, posee “una característica corporal intrínseca para exponer conceptos de cosas tal como podrían existir en la naturaleza” (Kant, 1990: 281). Pero también —por ser realizada por un artista de genio— podría ser vista como una obra de arte bello, y por ende, como obra ejemplar.

LA CONSTRUCCIÓN GENIO-HÉROE EN LA ESTATUA ECUESTRE DE SIMÓN BOLÍVAR

Finalmente es preciso detenerse en la relación genio-héroe, entendida como una construcción histórica, en el caso específico de la estatua ecuestre de Bolívar de Frémiet. Volviendo a los interrogantes planteados al comienzo de este apartado, interesa reflexionar sobre la manera como se unieron estos conceptos en el momento del centenario de la Independencia de Colombia, en 1910, y sobre las relaciones existentes entre ellos, e indagar con qué fin se dieron.

Como ya se expuso, la conjunción generada por el culto al héroe descrito por Carlyle, unido al juicio de gusto planteado por Kant, se ha utilizado históricamente como una afirmación de poder, pues pretende generar la admiración propia del gusto unida al culto a los héroes. Así se confirma también al revisar el registro que en el libro conmemorativo del centenario de la Independencia de Colombia se hizo de la estatua ecuestre de Bolívar. Juan Pinzón, uno de los oradores convocados a la inauguración de la estatua ecuestre, hacía evidente la construcción de la memoria de Bolívar como héroe:

La justicia llegó para Bolívar, trayéndole la reivindicación de todas sus acciones, por eso ya ha pasado los lindes de la inmortalidad y vivirá la vida de los siglos, consagrado por la apoteosis de América; de hoy en más, ya nadie será osado a poner en duda sus merecimientos, y las generaciones de las edades futuras reconocerán cómo él construyó una inaccesible cumbre de gloria, cual nunca había levantado mortal alguno, para dejarla como último término de las grandezas humanas. [Marroquín e Isaza, 1911: 298-299].

Un segundo orador, el general Benjamín Herrera, uno de los principales jefes militares de la guerra de los Mil Días, señalaba la importancia de Bolívar como símbolo de la unión, aspecto que, como se planteaba antes, fue central en la reinterpretación que del héroe se hizo en la celebración del centenario.

Si en los días dolorosos que siguieron a nuestra emancipación, proclamó Bolívar, como única fórmula redentora, la de la unión colombiana, ese mismo pensamiento se impone hoy, pasado un siglo, como el solo capaz de adquirir para la patria la vida plena del derecho y el respeto que en la existencia internacional merecen los Estados que saben hacerse prósperos y fuertes. [Marroquín e Isaza, 1911: 299].

De manera complementaria —y debido seguramente a las discusiones previas que pusieron en cuestión a Frémiet— resultó necesario reafirmar su carácter excepcional. Con este fin se incluyó en el libro conmemorativo del centenario una reseña biográfica del artista. El primer aspecto que se destacó

en este texto fue su carácter único y genial, su "culto de la forma, [su] devoción anatómica" (Marroquín e Isaza, 1911: 300). Por la "perfección anatómica" de sus obras, es comparado con Miguel Ángel y señalado como seguidor de las enseñanzas de Benvenuto Cellini. Luego se hizo una referencia a su tío político y maestro, el escultor François Rude, autor de una de las obras emblemáticas de París, conocida como *La Marsellesa*, en el Arco del Triunfo. Después de este vínculo con la tradición artística europea se destacaron los personajes que había representado: Napoleón I (1868), Luis de Orleáns (1869) y Juana de Arco (1874). Bolívar entraría así a hacer parte de esta lista de honor. Finalmente, en este relato se hizo hincapié en la recomendación remitida por el Instituto de Francia.

Los argumentos esgrimidos en estos discursos permiten confirmar que es en el carácter ejemplar del genio artístico y del héroe en donde se encuentra la base de la relación genio-héroe que, a partir de Kant y Carlyle, se ha establecido. En los discursos de los oradores, seguidos de la reseña biográfica del escultor, se encuentra una intención de construir una estrecha relación entre el genio artístico y el héroe político para generar un eficaz símbolo de poder. Sin embargo, las particularidades de la primera recepción de la obra, más allá de las intenciones de los comitentes y del carácter permanente intrínseco a la escultura conmemorativa, permiten demostrar que este tipo de obras generaba un importante lugar de debate, y el fracaso o éxito de una empresa monumental se decidía fundamentalmente en su dimensión pública.



LA ESTATUA DE POLICARPA SALAVARRIETA: UNA ALTERNATIVA SIMBÓLICA Y ARTÍSTICA EN LA CELEBRACIÓN DEL CENTENARIO

LA DESAPARICIÓN DE LA ESTATUA DE POLICARPA SALAVARRIETA

El rescate de la obra de Dionisio Cortés Mesa (1863-1934) se inició con la investigación que publicó el Fondo Cultural Cafetero como resultado de una exposición realizada en 1982 (Martínez, Roda y Monsalve, 1982). Gracias al contacto con los familiares del artista, las investigadoras obtuvieron una documentación muy valiosa que se constituyó en un primer aporte al estudio sobre Cortés. Aun así, en ese catálogo no se incluyó la fotografía de Lino Lara (imagen 19) de una vista frontal del boceto en arcilla de la estatua de Policarpa Salavarrieta con que el artista participó en la Exposición de 1899, y que sería la base de la obra que realizó para la plaza de las Aguas en 1910. Sin embargo, en 1996, en el marco de la exposición iconográfica de Policarpa Salavarrieta del Museo Nacional de Colombia, este adquirió y publicó por primera vez esta fotografía (González, 1996: 32). Las enormes diferencias entre este modelo y la estatua instalada en Las Aguas condujeron al punto de partida de esta investigación: la estatua que desde 1968 está allí no es la que realizó Dionisio Cortés; se trata de una versión a partir del original, en cemento. Al parecer la obra se encontraba

◀ **Imagen 19.** Dionisio Cortés / Lino Lara (fot.). Maqueta para la estatua de Policarpa Salavarrieta. 1899. Museo Nacional de Colombia, reg. 3718

en malas condiciones⁶², y ello motivó a la Academia Colombiana de Historia a encargar al escultor Gerardo Benítez la ejecución de la obra actual⁶³, en cuyo proceso lamentablemente desapareció la estatua de Dionisio Cortés —o lo que quedaba de ella—. Es así como se establece que el análisis que aquí se presenta está dirigido a una obra que ya no existe y de la que hay pocas fotografías. Este punto resulta fundamental, ya que la omisión de este hecho llevó al juicio que en 1983 Germán Rubiano Caballero incluyó en su libro *Escultura colombiana del siglo XX*:

Cortés trabajó la estatua de Policarpa Salavarrieta, modelada en 1910 y materializada, gracias a los vecinos del barrio Las Aguas, en cobre. Esta figura sedente, con las manos atadas a la espalda y de mirada perdida en el vacío, es muy pobre expresiva y escultóricamente. Puede decirse que la estatua de La Pola es uno de los primeros casos, en la Colombia del siglo XX, en que un monumento público carece de interés artístico, acusa una infinita modestia en su elaboración y se limita a recordar malamente la efigie de un personaje destacado de nuestra historia. [Rubiano, 1983: 19].

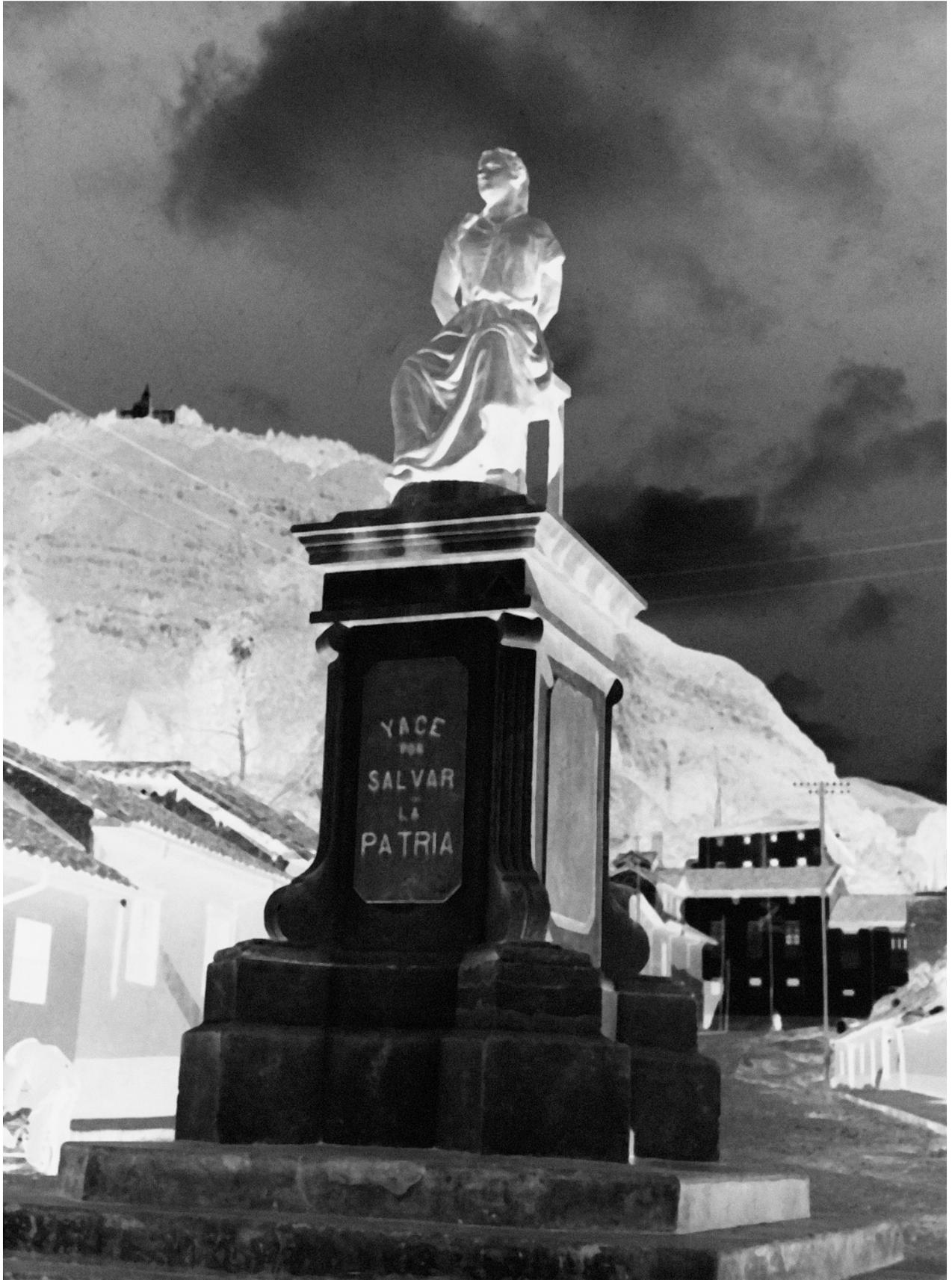
El autor apoyó esta afirmación en la observación directa de la obra, a comienzos de la década de 1980 (imagen 20), es decir, más de diez años después de la desaparición de la obra original. La omisión de la consulta del libro conmemorativo del centenario y de otros documentos de la época hizo que en las tres publicaciones citadas anteriormente se afirmara erróneamente que la obra estaba hecha en cobre, y no en cemento. En el estudio iconográfico de la heroína se acompañó la fotografía de la maqueta con el citado comentario de Rubiano. No se conocen otros textos en los que se haya mencionado la obra antes del año 2006 (Vanegas, 2006).

Se dedica este estudio a una obra que fue considerada, desde su mismo origen, y a lo largo del siglo XX, como “menor”, por lo cual quedó —al igual que gran cantidad de obras realizadas por artistas colombianos de su época— por fuera de la historia del arte o, a lo sumo, en un lugar marginal de ella. Para comprender y redimensionar tanto esta obra como el conjunto de obras producidas por artistas nacionales desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el

62 Por iniciativa de la Junta de Festejos Patrios de la Academia Colombiana de Historia, y con motivo del sesquicentenario de la muerte de Policarpa Salavarrieta, se hizo un contrato con el escultor peruano radicado en Colombia Gerardo Benítez (Arequipa, Perú, 1928). Según Alfredo Bateman, miembro de dicha junta, “el paso de los años, las pedradas, el estacionamiento de zorreros cerca había desfigurado la estatua a la cual le faltaban ya narices, un pie, etc.” (Bateman, 2002: 40).

63 Según el análisis químico realizado por Darío Rodríguez y presentado en el “Informe de conservación”, la obra está fundida en latón (aleación de cobre con cinc), y no en bronce (aleación de cobre con estaño) (Suárez, 2005).





XX, resulta necesario aproximarse a ellas desde la historia cultural, situándolas en el contexto en el que se produjeron.

POSIBLES FUENTES ICONOGRÁFICAS DE LA ESTATUA DE POLICARPA SALAVARRIETA

A diferencia de Simón Bolívar y de muchos de los próceres de la Independencia, Policarpa Salavarrieta (Guaduas, Cundinamarca, ca. 1796-Santa Fe de Bogotá, 1817), más conocida en el imaginario colombiano como la Pola, no fue retratada en vida. Esto seguramente se debió a su origen modesto, pero también a que su papel en el proceso de Independencia fue el de espía. Durante las batallas de Independencia, Salavarrieta se desempeñó como enlace entre las guerrillas patriotas, y al ser descubierta fue condenada a ser fusilada en la plaza pública en 1817, durante la reconquista española (1815-1819). Los relatos⁶⁴ en los que se destacó su juventud, su belleza y, sobre todo, su dignidad y valentía en el momento anterior a su muerte, fueron fundamentales en su consolidación como símbolo del patriotismo popular. Estos aspectos propiciaron una relación de afecto y admiración con un fuerte carácter romántico. En términos contemporáneos puede decirse que su figura se oponía a la tradicional configuración hegemónica del héroe: hombre, militar y de procedencia oligárquica. El carácter narrativo fundacional de Policarpa Salavarrieta como heroína hizo que su memoria se configurara ante todo como idea de la libertad, la dignidad y la valentía a partir de los testimonios⁶⁵ que luego fueron vertidos en obras de teatro⁶⁶ en las que el lugar central de su biografía estaba en el momento de su sacrificio. Fue con base en esos relatos que surgieron las principales representaciones iconográficas conocidas de la heroína, que han sido profusamente reproducidas desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad.

64 Se reseña en las *Memorias* de 1857 del general José Hilario López y en una obra de teatro escrita por José María Domínguez Roche en 1820.

65 Andrea Ricaurte (1875), José Hilario López (1857) y José María Caballero (escrito entre 1802 y 1819, publicado en 1902). (González, 1996: 13).

66 El historiador Pedro María Ibáñez (1917) publicó una lista de los principales autores que hasta 1917 habían escrito sobre este tema: José María Domínguez Roche, Constancio Franco, Medardo Rivas, Carlos Albán, Jenaro Santiago Tanco, Lisandro Ruedas, Ángel J. Carranza, Ramón Azpurúa y Felipe Larrazábal.

◀ **Imagen 21.** *Vista estatua de Policarpa Salavarrieta en Las Aguas.* Ca. 1935. Museo de Bogotá. (Tomada de VV. AA., 2010: 115)

▼ **Imagen 22.** Anónimo. *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio.* Ca. 1825. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Colombia, reg. 555



*Policarpa Salavarrieta
Sacrificada p. los espa-
ñoles en esta plaza el
el 14 de Nov.º de 1817.
su memoria eternice*



La estatua de Dionisio Cortés fue clasificada dentro del grupo “iconografía sin referentes” en el citado estudio iconográfico de la heroína (González, 1996: 32), debido a que no responde con exactitud a una de las fuentes iconográficas incluidas en él. Aquí se propone partir de una detallada descripción de la estatua, seguida de una comparación con las obras que la preceden y que podían estar al alcance del artista, con el fin de sugerir cuáles pudieron ser las fuentes en que se basó para realizar su obra (imagen 21). Se trata de una estatua sedente que trata del momento en que la heroína está en el banquillo, antes de ser fusilada. Su cabeza, levemente girada hacia la derecha, mira con gesto grave hacia arriba. Su cabello es ondulado y largo, la mitad superior recogida y la inferior hacia atrás, excepto un mechón que cae sobre su hombro derecho. Su cuello está rodeado por una cinta delgada de la que pende un crucifijo. Viste un traje largo de manga corta, con cuello de “bandeja” que le deja descubierto el hombro izquierdo. Tiene los brazos atrás atados con una cuerda, una pierna flexionada hacia atrás y otra hacia adelante que deja ver su zapato derecho. En la cara frontal del pedestal se encuentra la inscripción “Yace por salvar la patria”⁶⁷.

La primera fuente identificable sería una pintura de autor anónimo realizada hacia 1825 (imagen 22), en la que aparece la Pola de pie, con la cabeza levemente girada hacia su izquierda y la mirada baja, el cabello ondulado y recogido hacia atrás. Lleva un vestido azul de manga corta con un cuello “bandeja”, que dejaba descubierto parte de su pecho, y un pañuelo en la mano. Se encuentra junto a un sacerdote que lleva un crucifijo, y a un guardia que la lleva atada hacia el patíbulo, que se ve en la parte izquierda del cuadro⁶⁸. Es una de las posibles fuentes de Dionisio Cortés, ya que el cuadro pertenecía a Alberto Urdaneta, quien dirigió la Escuela de Bellas Artes de Bogotá entre 1886 y 1888, y Cortés, que se desempeñó como secretario de la Escuela entre 1889 y 1892, pudo haber tenido acceso a ella. Es la única obra en la que la heroína aparece de pie, y de donde Cortés pudo haber tomado el diseño del vestido y de los zapatos. El atributo del vestido es muy importante, porque al ser vaporoso indica que no era bogotana, sino una muchacha de “tierras calientes”. La sencillez del vestido y la

67 Famoso anagrama ideado por un compañero de prisión de la heroína, Joaquín Monsalve, del que siempre se aclara que pensaba que *Policarpa*, como nombre helénico, se escribía con “y”.

68 Debajo de este la inscripción: “Policarpa Salavarieta[.] Sacrificada p[or] los españoles en esta plaza el 14 de nov[iembr]e de 1817. Su memoria eternice entre nozotros y q[u]e su fama rresuene de polo á polo!!!”. La pieza pertenece al Museo Nacional de Colombia (reg. 555), adonde ingresó hacia 1917.



Imagen 23. Celestino Martínez. *La Pola*. Ca. 1850. Litografía sobre papel. (Tomado de González, 1996: 25)



ausencia de mantilla, sombrero y alhajas señalan una posición social modesta, aunque la presencia de zapatos indica que no era sirviente ni esclava⁶⁹.

La segunda representación en la que pudo basarse Cortés fue realizada hacia 1850 por el venezolano radicado en Colombia Celestino Martínez (1820-1885) (imagen 23). Según Beatriz González, esta litografía se deriva de una pintura de autor anónimo realizada hacia 1845⁷⁰; adicionalmente, el hecho de haber sido litografiada e incluida en la portada de una obra teatral alusiva a Salavarrieta en 1871 (Rivas, 1871) debió hacer que la imagen fuera una de las más difundidas del personaje, y por tanto, accesible a Cortés. Se trata de un retrato de medio cuerpo en el que la heroína tiene la cabeza girada hacia su izquierda y mira con gesto grave hacia abajo. Lleva el cabello lacio sobre sus hombros y recogido solo en la parte superior. En el cuello lleva un medallón con una figura religiosa colgado de una cinta. Viste un traje ceñido al cuerpo, sobre este un pañuelo que le cubre el pecho y una mantilla sobre la espalda y los brazos. Esta versión “bogotanzada” de la heroína, es decir, más cubierta por el vestido, no es tomada por Dionisio Cortés para su estatua. Sin embargo, se podría decir que el gesto grave, el cabello recogido y el medallón religioso del cuello, que Cortés cambia por un pequeño crucifijo, posiblemente por permitir una mayor facilidad en la ejecución escultórica, pudieron ser tomados de esta representación. Sin embargo, cambia la posición de la cabeza, que realiza girada hacia la derecha y con la mirada alta, contrario a las iconografías ya canónicas para 1910 (tanto en las dos obras mencionadas como en la realizada por José María Espinosa en 1857)⁷¹ (imagen 24), en las que la heroína tiene la cabeza girada hacia la izquierda y la mirada hacia abajo.

Por otra parte, la elección del momento de la representación de la heroína está íntimamente ligado al relato de su fusilamiento, que se mantuvo vivo a lo

69 La vestimenta de las mujeres bogotanas de la primera mitad del siglo XIX puede estudiarse en las acuarelas de José Manuel Groot y de los viajeros Joseph Brown, Auguste Le Moyne y Edward Walhouse Mark, entre otros. Este último dibujó una mujer de clase alta de la ciudad natal de Salavarrieta (Guaduas, Cundinamarca) que viste de blanco con mantilla de seda pintada, sombrero de paja y alhajas.

70 La obra se encuentra en la Casa Museo del Virrey Ezpeleta en la Villa de Guaduas (González, 1996: 24). Carecemos de una reproducción de la obra.

71 La tercera imagen más difundida fue realizada por José María Espinosa (1796-1883) en 1857, y de ella existe un boceto preliminar de 1855. La heroína lleva el cabello ondulado y suelto peinado por la mitad, está sentada con la cabeza girada hacia la izquierda y mirando hacia abajo. Lleva un vestido azul con cuello descotado y una mantilla del mismo color que le cubre la espalda y los brazos. En el cuello porta un escapulario de la virgen del Carmen, en la mano derecha una tarjeta con las palabras “Santander” y “Casanare”, que aluden al mensaje que llevaba para el ejército patriota cuando fue capturada. En la mano izquierda sostiene un pañuelo blanco. En segundo plano, a su derecha, hay una mesa con un crucifijo y una vela encendida, y a la izquierda una ventana con reja en la que se ve la figura de un soldado con bigote y uniforme español que dirige su mirada hacia su izquierda, al igual que la Pola. Consideramos que, aunque Cortés debió conocer esta imagen, no se basó en ella para realizar su estatua.

◀ **Imagen 24.** José María Espinosa. *Policarpa Salavarrieta*. Ca. 1857. Óleo sobre tela. Consejo Municipal de la Villa de Guaduas. (Tomado de González, 1996: 15)

largo del siglo XIX por medio de numerosas biografías y obras de teatro. De la descripción que la prensa hizo de la maqueta, la primera vez que fue presentada, en 1899, llama la atención la actualidad que mantuvo el relato biográfico de Policarpa Salavarrieta, que conservaba su sentido romántico:

Sentada con altivez en el banquillo, las manos atadas hacia atrás, dirige con arrogancia la hermosa cabeza hacia las fuerzas españolas, que estaban formadas, en su mayor parte, de americanos, y con ceñudo semblante y mirada retadora, parece decirles: ¡Viles americanos, volved esas armas sobre los opresores de vuestra patria! [*El Heraldo*, 17 y 22 de agosto de 1899, cit. por Quinche (s. f.)].

Indudablemente la historia de Salavarrieta era uno de los relatos más importantes de la leyenda patria desde el mismo momento de su fusilamiento, en 1817. Si se tiene en cuenta que los textos de historia del siglo XIX tenían en su mayoría un carácter enumerativo y biográfico, es posible corroborar que la Pola ocupó siempre un lugar en el panteón nacional⁷², pero además, como anotaba José María Espinosa (autor del primer panteón iconográfico colombiano), era “la única mujer que aparece en él al lado de los grandes generales de la Independencia y de la República” (cit. por González, 1996: 14). Es por ello que resulta sorprendente que en dos de los proyectos de difusión iconográfica más importantes del siglo XIX, como fueron la serie de litografías realizadas por la Casa Lemercier, en París, sobre dibujos de José María Espinosa realizados desde la década de 1850, y el *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1886), no se incluyera su imagen. Posiblemente esto puede responder a que para los propósitos políticos de esos dos momentos históricos, la imagen de la heroína no fuera funcional o susceptible de ser instrumentalizada para ninguno de los comitentes; o que el hecho de omitirla respondiera, como afirmó un autor en 1884, a que a la Pola la había “tratado la historia largamente, los poetas han enaltecido su nombre y las artes han ensayado su fantasía imaginando su retrato”⁷³. También es posible que no encontraran una justificación ideológica o un modelo que legitimara la

72 Una de las más tempranas e importantes referencias a la Pola fue su inclusión en el texto de Creutzer (1823: 400-402), que se reimprimió en 1825 con el título *Ilustres americanas*. En algunos textos producidos en las últimas décadas del siglo XIX se presentan las biografías de los próceres en orden de importancia, como puede verse en Constancio Franco (1880), obra en la que se mencionan a 1. Simón Bolívar, 2. Antonio Nariño, (...) 4. Francisco José de Caldas, 5. Camilo Torres, (...) 9. Antonio Ricaurte, (...) 13. Policarpa Salavarrieta, (...) 17. Antonio José de Sucre (cito los próceres que fueron conmemorados con un busto o estatua en Bogotá durante el centenario).

73 Luis María Cuervo, “Antonia Santos”, en *Papel Periódico Ilustrado*, tomo III, Bogotá: Imprenta de Silvestre y Cía., 24 de julio de 1884, p. 395. Cit. en González, 1996: 13.

inclusión de una mujer en un panteón que tradicionalmente se constituía de figuras masculinas.

En 1894 se iniciaron los preparativos para celebrar el primer centenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta⁷⁴. Se expidió una ley nacional de conmemoración en la que se incluía la asignación de una partida para hacer una estatua en Guaduas, su tierra natal⁷⁵, obra que no se realizó⁷⁶. Por otra parte, el Concejo de Bogotá expidió un acuerdo en el que se dispuso, entre otras cosas, renombrar la plazuela de Las Aguas, en Bogotá, como plaza de Policarpa Salavarrieta⁷⁷. En 1899 aún no se había encargado la estatua o busto de Policarpa Salavarrieta decretado en la ley de 1894. Posiblemente ello motivó al escultor Dionisio Cortés⁷⁸ a hacer el proyecto de estatua que presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, pensando en que la obra podría serle encargada. La obra tuvo una buena recepción en la prensa, la que incluso llegó a proponer su fundición en bronce (“Merece los honores del bronce”, 1899), reconocimiento que no obtuvo por parte del jurado⁷⁹.

74 La fecha exacta de nacimiento de la heroína es desconocida. Se ha ubicado entre 1791 y 1796, siendo el 24 de enero de 1796 la versión reconocida por la historiografía contemporánea (González, 1996: 38).

75 La limitada información que se tenía de los orígenes de Policarpa Salavarrieta produjo una disputa a lo largo del siglo XIX y parte del XX sobre su lugar de nacimiento. Las ciudades que se disputaban la cuna de la Pola eran Guaduas (Cundinamarca), Mariquita (Tolima), Villeta (Cundinamarca), Tabío (Cundinamarca) y Tuta (Boyacá). (González, 1996: 38).

76 Ley 15 del 2 de octubre de 1894. Según Torres y Delgadillo (2008: 44): “Ese mismo año Simón Mariño presentó al ministro de Fomento una propuesta del monumento, donde proyectó una estatua pedestre sobre un hermoso pedestal cercado por una verja de hierro. Los materiales planteados para su construcción eran piedra, mármol y bronce. No obstante esta obra nunca se instaló”.

77 Se dispuso además iluminar el Palacio Municipal, exhibir el retrato de la prócer rodeado de los nombres de sus compañeros de martirio y realizar una inscripción conmemorativa en una plancha apropiada, con el nombre de la heroína y de sus compañeros de martirio en el edificio de Las Galerías. Acuerdo 30 del 30 de noviembre de 1894, del Concejo Municipal de Bogotá, “Por el cual se dispone la manera como se celebrará en Bogotá el centenario del nacimiento de la heroína Policarpa Salavarrieta”. No se tiene certeza sobre si se instaló la placa en la plaza, ni si esta hubiera sido nombrada como plaza de la Pola, pero en 1913, a petición de los vecinos del barrio Las Aguas, se produjo un acuerdo del Concejo por medio del cual se cambió el nombre de plaza de la Pola por plaza Policarpa Salavarrieta (Acuerdo 8 del 25 de marzo de 1913 del Concejo de Bogotá).

78 Cortés (Chiquinquirá, 1863-Bogotá, 1934) estudió escultura y pintura en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá entre 1886 y 1894. Entre 1887 y 1888 asistió a la academia de pintura de Felipe Santiago Gutiérrez. Siendo estudiante fue nombrado secretario de la Escuela, en 1889, cargo al que renunció en 1892, año en el que visitó España, Italia y Francia, gracias a una colecta de amigos y familiares. En 1896 la prensa reseñó la realización de un busto de Rafael Reyes de su autoría como la primera obra fundida en bronce en Colombia y, por ende, al artista como el introductor de dicha técnica. Fue profesor de Escultura en la Escuela de Bellas Artes desde 1904, y al año siguiente fue nombrado jefe del Taller de Fundición de la Escuela de Artes Decorativas Industriales, cargo que ejerció hasta 1918, cuando el establecimiento fue cerrado. Esbozó numerosos proyectos que no fueron realizados, algunos bustos, figuras subsidiarias y ornamentación religiosa. Más detalles de lo que se conoce de su producción se encuentran en Martínez, Roda y Monsalve, 1982.

79 Conformado por Pedro Carlos Manrique, Otto Schroeder, León Villaveces y Luigi Ramelli.



Imagen 25. Silvano Cuéllar. *Monumento a Policarpa Salavarrieta*. 1911. Guaduas, Cundinamarca. Museo Nacional de Colombia, s. r. (Tomada de VV. AA, 2010: 116)

DIONISIO CORTÉS EN EL CENTENARIO. SELECCIÓN, PRODUCCIÓN E INAUGURACIÓN DE LA OBRA EN 1910

En 1910 Dionisio Cortés se desempeñaba como profesor de la cátedra de Escultura en la Escuela de Bellas Artes y jefe del Taller de Fundición en Bronce de la Escuela de Artes Decorativas (Martínez, Roda y Monsalve, 1982). En calidad de tal propuso a la Junta Nacional del Centenario la fundición de la estatua de Antonio Nariño, realizada por Cesare Sighinolfi en 1884, propuesta que fue denegada⁸⁰. Asimismo, preparó varios proyectos, de los que no se tiene certeza si los presentó o no a la Junta o a otras instituciones. Entre ellos un monumento a Simón Bolívar, a los héroes de la batalla de Boyacá, a Antonio José de Sucre, a José María Córdova y un busto de José Acevedo y Gómez (Martínez, Roda y Monsalve, 1982), ninguno de los cuales le fue asignado. Estas iniciativas hacen a pensar que fuera el propio artista quien sugirió a la Asociación de Vecinos de Las Aguas la creación de la obra. No sobra recordar que Cortés vivía a dos cuadras de la plaza que desde 1894 llevaba el nombre de la heroína⁸¹.

Diversos centros sociales, fundaciones y asociaciones colaboraron en la realización de obras para Bogotá; algunas con mayores recursos las encargaron a artistas franceses: el Polo Club le solicitó a Raoul Charles Verlet una copia modificada de la estatua de Francisco José de Caldas que el Gobierno había encargado para Popayán, y el Jockey Club, el busto de Camilo Torres. El Gun Club, por su parte, contrató a Henri-Léon Gréber (1855-1941), autor de la estatua de Antonio Nariño, un busto de Antonio Ricaurte. La Asociación de Vecinos de Las Aguas, a diferencia de las anteriores, era la asociación "del barrio más pobre de Bogotá" (Triana, 1910: 219), y como lo relató la crónica oficial, los vecinos de dicho barrio decidieron ir más allá de la solicitud municipal de arreglar sus fachadas e iluminar sus casas, y "por iniciativa del cura Darío Galindo y cotización de sus feligreses colocaron allí la estatua" (Marroquín e Isaza, 1911: 354). Se destaca en este caso el hecho de haber ejercido poder sobre un espacio público que hasta ese momento solo había sido intervenido por el Estado y por los clubes de la oligarquía bogotana. Si bien se trataba de un lugar apartado de la ciudad, ya había sido incorporado al mapa republicano al haber nombrado la plaza, en 1894.

80 La Junta remitió el proyecto al Ministerio de Instrucción Pública para que decidiera su realización, y este ordenó el encargo de otra estatua de Nariño en París ("Sesión del 23 de septiembre de 1909", 1910: 5).

81 En una tarjeta de presentación del artista figura su dirección: calle 16 n.º 22, es decir, a dos cuadras de donde se ubicó la estatua (Martínez, Roda y Monsalve, 1982).

El barrio Las Aguas estaba ubicado sobre el costado oriental de la ciudad, en el margen izquierdo del primer tramo del río San Francisco (véase el anexo 1),

que en ese momento aún no había sido canalizado. La estatua fue ubicada en la plazoleta localizada a una cuadra de la iglesia de Las Aguas. Sería este el primer caso en que la plaza republicana no se estableció sobre la plaza colonial, y posiblemente ello contribuyó a la penetración del nombre republicano en el imaginario ciudadano. Las Aguas era un barrio alejado de la avenida de la República, por donde pasaba el tranvía y cuyo límite norte era el parque de la Independencia. En esta zona de la ciudad, por la presencia del río, se modificó la estructura de damero colonial, y dicha plaza resultó de un espacio residual del trazado. Los habitantes de Las Aguas del momento estudiado han sido identificados como de la clase trabajadora: en su mayoría, artesanos y obreros de las fábricas aledañas. Miguel Triana afirmó que no podía celebrarse el centenario de la Independencia sin evocar a Policarpa Salavarrieta, pero, añadía, se hacía necesario que saliera del lugar marginal en donde se había ubicado:

Algún día, mediante nuestra educación progresiva, dará un paso la estatua de *La Pola*, del suburbio al grandioso Parque y otro del jardín decorativo al capitolio de las consagraciones venerandas. La pequeña estatua de La Pola, levantada en un barrio apartado de la ciudad, demuestra que nuestro Pueblo, siquiera en el núcleo que actuó tímidamente en aquella región de la metrópoli, ha sublimado, por la superioridad de su psicología patriótica, la estética de sus manifestaciones. [Marroquín e Isaza, 1911: 354].

Este episodio remite, además, a la consideración de que no era posible intervenir el espacio público sin una autorización oficial, que en este caso debía provenir de la Junta Nacional del Centenario. De este modo, la obra fue incorporada al conjunto de festejos y reseñada en el libro conmemorativo publicado en 1911 (Marroquín e Isaza, 1911: 353-359). Uno de los aspectos más llamativos de esta obra es su factura en cemento. No se han localizado documentos para establecer por qué la obra fue realizada con este material y no con bronce. Posiblemente respondiera más a razones económicas de los comitentes, ya que Cortés estaba en capacidad de fundirla en bronce, y por ello había proyectado fundir la estatua de Nariño. Por otra parte, en un comunicado de la Junta Nacional del Centenario se estableció que

Habiéndose presentado el señor Silvano Cuéllar con un modelo de estatua de Policarpa Salavarrieta, que dicho artista ha modelado, y sobre el cual quiere hacer una estatua de cemento para inaugurar el 20 de julio en la plazuela de Las Aguas, la Comisión decidió facilitarle los materiales necesarios para dicha obra, y al efecto le dio una orden contra la empresa de

cemento de los señores Samper para que le entreguen veinticinco arrobas de cemento y veinte arrobas de arena. [“Sesión del 11 de junio de 1910”, 1910: 154 y 155].

La confusión surge porque, según este documento, se aprobó el proyecto a Silvano Cuéllar, y no a Dionisio Cortés, lo cual puede ser un error en la publicación o un dato no revelado antes: que Cuéllar también quisiera instalar su proyecto en Las Aguas. Además, coincide el hecho de que se planeó fundir la obra en cemento. También es posible que fuera un error en la publicación, puesto que la obra de Silvano Cuéllar fue instalada en la plaza principal de Guaduas y, aunque fue inaugurada en enero de 1911 (imagen 25), ya en mayo de 1910, en una solicitud de fondos cursada por la Junta del Centenario de Guaduas para poder erigir la estatua, se informa que ya estaba hecho el contrato y que solo faltaba completar los fondos necesarios para el pago de la obra (“Sección documentos”, 1910: 129). Quedaría la opción de que Cuéllar hubiese hecho otro proyecto para un monumento de la Pola, al igual que Cortés, y que posteriormente la Junta de Las Aguas decidiera darle el encargo a este último.

Para indagar sobre el significado simbólico del cemento y del bronce en 1910, se plantea que uno de los parámetros que instalaba estas obras dentro de las coordenadas de “modernidad y progreso” radicaba en los materiales de que estaban hechas. Según Majluf (1994: 31),

En Europa el mármol y el bronce podían ser sinónimos de una venerable tradición que llevaba hasta los orígenes de la civilización en la Antigüedad clásica, pero para el Perú [y la mayoría de las naciones americanas] del ochocientos fueron sinónimos del futuro.

Con respecto al cemento, basta señalar que en la Exposición Agrícola e Industrial la fábrica de cemento de los hermanos Santiago, Antonio y José María Samper Brush se constituyó en uno de los símbolos de progreso industrial (Carrasco, 2006). Este símbolo fue cristalizado en el llamado Quiosco de la Luz⁸² (imagen 26), en el que el simbolismo del material se unió a la luz eléctrica, ya que los hermanos Samper donaron la iluminación del parque de la Independencia durante los festejos y los generadores de luz se alojaron dentro de este. Por su parte, en la inauguración de la estatua de Policarpa Salavarrieta no se mencionó si los hermanos Samper habían donado o no el material con que fue hecha, y ello puede responder a que a estos no les interesara publicitar esta donación, ya que, contrario al caso de la arquitectura, en la escultura el cemento portaba el estigma del atraso técnico.

82 Reproducción literal del Quiosco de la Música construido en Versalles en el siglo XVIII para María Antonieta (Colón, en prensa: 10).







Imagen 27. Inauguración de la estatua de Policarpa Salavarrieta de Dionisio Cortés el 29 de julio de 1910. (Tomado de Marroquín e Isaza, 1911: 355)

La reseña de Miguel Triana en la *Revista de Colombia* comenzaba señalando que se trataba de un “monumento que debe remplazarse más tarde por uno de bronce” (Marroquín e Isaza, 1911: 353), afirmación planteada como una necesidad que no habría sido expresada por los comitentes. En este sentido se explicaría que la Junta aprobara la instalación de una estatua de cemento para que quedara establecido su carácter temporal. Es posible pensar, además, que su intención no fuera la de fundir el mismo monumento en bronce, sino de reemplazarlo en su totalidad, como sucedió con la estatua de Antonio José de Sucre⁸³.

La representación oficial en la inauguración de la estatua de Policarpa Salavarrieta fue reducida: el secretario general de la Presidencia, en representación del presidente de la República, el ministro de Guerra, el Gobernador de Cundinamarca y un representante de la Comisión Nacional del Centenario. Los demás asistentes eran los organizadores y habitantes del barrio Las Aguas (imagen 27). Adicionalmente, la celebración tuvo un marcado interés *de género*, al destacar la participación de señoras, señoritas y niñas de las escuelas del barrio, quienes luego del descubrimiento de la obra lanzaron “una lluvia de flores [que] cayó sobre la cabeza de la mártir como rocío de sangre virginal”, según la reseña del libro conmemorativo del centenario (Marroquín e Isaza, 1911: 354). El discurso fue pronunciado por la poetisa Agripina Montes del Valle (1844-1915), quien “habló en nombre de la mujer bogotana”, seguida de su nieta, Cecilia del Valle, quien recitó el romance de su abuela a Policarpa Salavarrieta⁸⁴ (imagen 28). El segundo discurso programado no se realizó

... por haberse excusado a última hora el orador nombrado por el Concejo para recibir la estatua. [Por lo tanto] dio las gracias en breves y propias palabras el concejal señor Aristides Delgado en nombre del Municipio a los habitantes del barrio. [Marroquín e Isaza, 1911: 357].

Finalmente, Manuel Alberto Vergara, un joven habitante del barrio, pronunció el discurso de donación de la estatua a la ciudad, en nombre del párroco y del alcalde del barrio. En contraste con el tratamiento dado a las otras estatuas y bustos inaugurados durante esa celebración, en ninguno de los discursos se hizo referencia al autor de la obra ni a la forma como la heroína había sido representada. Sin embargo, en la reseña biográfica de Vergara hubo un marcado interés en el relato del martirio de Policarpa Salavarrieta y de sus

83 Al ser encargada a Francia con retraso, la Comisión solicitó a la Escuela de Bellas Artes de Bogotá una estatua de Sucre con carácter temporal para ser inaugurada el día previsto. Dos años después fue reemplazada por la estatua creada por Raoul Charles Verlet.

84 Incluida en el *Romancero colombiano*, 1883.

ejecutores. En los textos que reseñaron la celebración predominó el gesto elitista y paternalista de los autores al caracterizar el acto como “modesto, pobre y conmovedor”. La reseña publicada en la *Revista de Colombia* concluyó que “el más pobre barrio de Bogotá le había dado con esta fiesta un provechoso ejemplo a la nación entera” (Marroquín e Isaza, 1911: 354)⁸⁵.

La iniciativa y el proceso de creación de esta obra fueron excepcionales, debido a que fue la única obra de esta envergadura que se instaló en el espacio público bogotano y que obligó de alguna manera a transformar las conmemoraciones planeadas por la Junta Nacional del Centenario. La fuerza y aceptación popular que tuvo hicieron que —aunque con cierto tono despectivo, que describimos antes— fuera incluida en el libro conmemorativo junto con sus discursos de inauguración, así como considerada en las reseñas periodísticas del momento. Si bien los miembros del Concejo no la recibieron oficialmente, la incorporación en el libro terminó por absorberla como una obra más del centenario. Por ello, en la historiografía posterior sobre esta celebración, hasta hoy, es la única obra nacional que se incluye, mientras que otras obras hechas por artistas colombianos⁸⁶, que desde ese momento fueron consideradas menores o temporales, son omitidas.

Se pretende postular, con base en la teoría cultural de Raymond Williams, que la estatua de Policarpa Salavarrieta de Dionisio Cortés presenta un doble carácter: residual y emergente. Por una parte, la estatua se aparta del objeto cultural dominante, y en ese sentido es un elemento “residual”, lo cual significa, según Williams, que se halla

... a cierta distancia de la cultura dominante efectiva, pero una parte de él, alguna versión de él —y especialmente si el residuo proviene de un área fundamental del pasado— en la mayoría de los casos habrá de ser incorporada si la cultura dominante efectiva ha de manifestar algún sentido en estas áreas. [Williams, 2009: 168].

85 Con este acto se selló una identificación entre el supuesto origen modesto de Policarpa Salavarrieta, como el aspecto que la une simbólicamente con las clases populares, y este sector social. Esta relación puede verificarse con la estrategia publicitaria que la empresa de cerveza alemana Bavaria adoptó para celebrar el centenario: la edición de una cerveza llamada La Pola, con una representación de la heroína de pie portando una bandera. Una estrategia muy exitosa, si se atiende a que logró su cometido de reemplazar a la chicha —una bebida fermentada de origen indígena—, con el tiempo la palabra *pola* se convirtió en sinónimo de *cerveza*, acepción que se mantiene en la actualidad. En 1980 se acuñó una moneda con el perfil de la estatua de Policarpa Salavarrieta de Dionisio Cortés, y en el reverso se incluyó una imagen del edificio de la cervecería (véase la imagen 34).

86 Es el caso de la estatua de Antonio José de Sucre de Eugenio Zerda, el busto de José Acevedo y Gómez de Silvano y Polidoro Cuéllar, el busto de Francisco José de Caldas y los medallones de José Fernández Madrid y Luis Vargas Tejada de Juan José Rosas, y el medallón de Andrés Rosillo de Luigi Ramelli, artista suizo formado en Italia, radicado en Colombia entre 1884 y 1911.



Así, la estatua que se originó en condiciones marginales a nivel material y geográfico, fue “incorporada” por la cultura hegemónica, y esto respondió posiblemente a que el personaje representado *provenía de un área fundamental del pasado*, y por ello se produjo un proceso hegemónico para ejercer un control sobre ella. Así lo reconoció Miguel Triana en su reseña de la obra (1910: 218):

Nada hubieran dicho de la cultura alcanzada por el país durante un siglo, ni las estatuas, ni la Exposición, si hubiéramos olvidado á La Pola; porque la veneración que le dispensamos al símbolo sagrado que ella representa es un medidor escrupuloso de nuestra verdadera civilización, la civilización no de las estatuas y de los jardines, sino la civilización del corazón, del honor y de los íntimos sentimientos que constituyen el alma nacional.

Por otra parte, puede pensarse que es un elemento emergente, definido por Williams (2009: 171) como “un conjunto de nuevos significados y valores, nuevas prácticas, relaciones y tipos de relaciones [...] que solo pueden producirse en relación con un sentido cabal de lo dominante”. En este sentido es preciso establecer que Dionisio Cortés fue un actor destacado de un gremio ignorado por los grupos hegemónicos, es decir que, si bien no debería considerarse como “marginal” debido a su posición dentro de la Escuela de Bellas Artes, en el caso colombiano si podía serlo, y no solamente porque la Junta Nacional del Centenario no considerara conveniente encargar obras a los escultores nacionales (y aquí evocamos la estructura dominante analizada en el capítulo anterior a partir de los conceptos de *genio y héroe*), sino por el papel secundario que ocupaba la escultura dentro de dicha escuela y sus exposiciones anuales. Específicamente la sección de escultura representaba tan solo el 8 % de la Exposición Nacional de Bellas Artes del Centenario, y mientras en pintura se otorgaron diecisiete premios (entre primeros, segundos terceros puestos y las menciones honoríficas), en escultura se otorgaron solo dos segundos premios (Marroquín e Isaza, 1911: 248-249). Es muy diciente el hecho de haber negado a los escultores la posibilidad de obtener un primer premio, y es indicativo del lugar que ocupaba la escultura en aquel momento.

Por otra parte, uno de estos premios fue otorgado a Dionisio Cortés, y puede decirse que sus obras fueron influyentes en el medio en que se desarrolló desde finales del siglo XIX. Prueba de ello es que por algunas reseñas de la Exposición de 1899 se sabe que el tema conmemorativo tenía un carácter novedoso, ya que en esa exposición predominaron los temas bíblicos y la mitología (Albarracín, 1899: 41-42; “Merece los honores del bronce”, 1899). En este contexto la estatua de la Pola que presentó Dionisio Cortés en 1899 fue señalada como la única referida a un tema patriótico. Es decir que el artista pretendía abrir un nuevo espacio de acción para los escultores, lo cual fue un proyecto

exitoso, si se piensa que para la Exposición de Bellas Artes de 1910, 15 de las 33 obras presentadas en la sección de escultura versaban sobre temas de historia nacional (Rep. de Colombia, 1910). Como se dijo antes, es esta misma obra, la que la Junta Vecinal de Las Aguas eligió instalar en su barrio en 1910, pero esta estatua se apartaba claramente de la norma imperante en los discursos hegemónicos, como lo detallaremos en el siguiente apartado.

LOS DISCURSOS ESTÉTICOS E IDEOLÓGICOS HEGEMÓNICOS Y LA ELECCIÓN TIPOLÓGICA E ICONOGRÁFICA DE CORTÉS

Hay dos elecciones tipológicas de Cortés en esta estatua de Policarpa Salavarrieta que contradicen los preceptos aceptados y utilizados por los escultores europeos: la primera es haber hecho la figura sedente, y la segunda presentarla en el momento de su muerte. El historiador español Carlos Reyero precisa que la estatua sedente era una

... variante relativamente infrecuente como tipología en las figuras principales de los monumentos. Su aparición es una consecuencia de las modas realistas, ya que la postura sedente denota intrascendencia, ausencia de acción e, incluso, de observador externo, salvo en el caso de los monarcas, que ocupan el trono. [...] Se aplica a personajes en los que la actitud sedente constituye una dimensión representativa, como escritores y artistas, a quienes se asocia con la tranquilidad y ensimismamiento del gesto, con la reflexión interior y la creación. [Reyero, 1999: 213-214].

Responden a esta tradición dos obras ubicadas en Bogotá un poco posteriores a la estatua de Cortés realizadas por los escultores franceses Charles Pourquet (*Miguel Antonio Caro*, 1917) y Raoul Charles Verlet (*Rufino José Cuervo*, 1914) (imagen 29), en las que dos personajes relacionados con la literatura son representados en esta posición. Debe considerarse esta una decisión deliberada del artista, quien no solo había sido alumno del escultor italiano Cesare Sighinolfi, sino que había viajado en 1892 por varias ciudades europeas en las que se presentaba desde mediados del siglo XIX una fiebre monumental o "estatuomanía".

La segunda de las elecciones "antiacadémicas" de Cortés fue la de presentar a la mártir en el momento anterior a su fusilamiento, como el punto culminante de su biografía. Reyero aclara en otro estudio cuán infrecuente era esta elección:

La escultura, en cambio, nunca recurrió a utilizar el pedestal como patíbulo, que bien podría haber evocado el altar del sacrificio, como ocurrió con otros temas en donde el inevitable soporte se hizo naturalista. Todo recuerdo monumental de quienes fueron condenados a morir injustamente se realizó, sin embargo, bien mediante la abstracción arquitectónica, o bien mediante una representación inmortal de las figuras de los héroes. [...] La escultura no solo rechaza —por razones representativas, evidentemente— la evocación visual del héroe en el momento de morir, sino que tampoco se interesa siquiera por aludir a su dimensión humana, ya que equivaldría a dejar en evidencia su carácter contingente. [Reyero, 2003: 178-180].

Para analizar más profundamente las implicaciones simbólicas de estas elecciones se hará referencia a continuación a los modelos estéticos y a los discursos ideológicos hegemónicos a los que la estatua de Policarpa Salavarrieta se enfrentaba.

LA POLA Y JUANA DE ARCO

Hasta el momento no se tiene noticia de que la Ordenanza de 1894 de levantar una estatua a una mujer —la primera de su tipo en Colombia— hubiese causado algún tipo de discusión. Por otra parte, parece algo común que en el Congreso Nacional, o en el Concejo Distrital, se expidieran leyes o acuerdos conmemorativos que incluyeran la realización de monumentos que no llegaban a término o que se realizaban muchos años después. De manera que la omisión del encargo de la obra no podría atribuirse al hecho de lo inusual que resultaba en ese momento hacer una estatua a un personaje femenino. Este carácter particular se evidenció en las declaraciones de un ciudadano que propuso, de nuevo en 1910, hacer una estatua de la Pola en Guaduas:

Francia, la tierra de las libertades y en donde cada figura ilustre de la historia tiene su monumento o su pedestal, acaba de inaugurar la estatua de Juana de Arco. *No es, pues, ridículo, como pudiera suponerse, el conceder la inmortalidad del bronce al sexo débil.* Y Colombia, que para conquistar ese glorioso nombre necesitó en cierta hora de la sangre de unas mujeres, no puede quedarse atrás en este certamen de civilización y patriotismo. [...] La estatua de La Pola debe ser una obra enteramente nacional y a ella deben prestar su valioso contingente no solo los hijos de Guaduas, sino también todas las damas colombianas, ya que la heroína al escalar el glorioso cadalso supo poner en tan alto el nombre de nuestras mujeres. [Luis Medina, 1910: 3. Énfasis agregado].

En las reuniones de la Junta Nacional del Centenario nunca se planteó la posibilidad o necesidad de hacer un monumento a Policarpa Salavarrieta.



Adicionalmente, como se ha visto, tampoco esta junta consideró en ningún momento encargar alguna obra a un escultor nacional. Estas dos circunstancias revisten de un interés particular la decisión de la Junta de Vecinos de Las Aguas y del artista de producir e instalar la obra.

La reseña de Policarpa Salavarrieta del periodista Miguel Triana hizo referencia a la simbiosis que los historiadores y cronistas del siglo XIX habían hecho entre la Pola y Juana de Arco⁸⁷:

Nuestra Juana de Arco, representante de la mujer en la Epopeya; la que guarda en su corazón el cofre del perfume, la esencia, la poesía del heroísmo; la que ha llegado, como Eva, á constituirse en símbolo sagrado; virgen que materniza el sentimiento del honor de los colombianos, llamado por otro nombre *patriotismo*; aquella joven, á quien los niños en su imaginativa parabólica confunden con la Patria; aquel ideal, cuya historia, escuchada en el regazo materno, nos hace concebir la poesía del morir por la patria; la generadora del patriotismo infantil, origen, por tanto, del patriotismo de los hombres. [Triana, 1910: 218].

No se indagará aquí sobre la validez o los puntos comunes que hallaron entre las dos heroínas quienes establecieron esta comparación desde comienzos del siglo XIX, y que para 1910 era un lugar común, cuando se hacía referencia a Policarpa Salavarrieta. Para los fines que aquí se discuten es más pertinente preguntarse qué tan presente podía estar en el imaginario de los escultores nacionales la monumentalización de Juana de Arco en Europa, y principalmente en París, en el momento de pensar en una estatua de Policarpa Salavarrieta. En este sentido se ha hallado en el conjunto de monumentos dedicados a Juana de Arco durante el siglo XIX⁸⁸ y buena parte del XX una sujeción a las convenciones estatuarias decimonónicas, y por ello prevalecieron las estatuas ecuestres y pedestres. En los dos casos la heroína se encuentra en una posición victoriosa y atemporal. Nunca en el momento de su sacrificio, porque, como apuntó Reyero, el objetivo de la estatuaria decimonónica era rodear al personaje de un halo de inmortalidad y no hacer hincapié en su contingencia humana o presentar el momento de su sacrificio. Vale decir que la elección de este momento remite más que al mártir mismo, a sus verdugos. De acuerdo con esta convención resulta improbable que un comitente de la élite colombiana seleccionara este momento biográfico de

87 Entre muchos ejemplos destacamos este: "María Roland y Juana de Arc ¿qué fueron? / —Mujeres anhelantes de renombre!... / Que solo Pola eternizó su nombre / Por defender la causa liberal! / Y esa Carlota, rosa de Gironda, / Al par de Pola gozaría fama,— / Si nunca ardiendo en devorante llama, / No vibrara fatídico puñal!...". *A Policarpa Salavarrieta*, de José María Torres Caicedo (Áñez, 1886).

88 Entre ellas, las estatuas realizadas por Rude, 1852; Foyatier, 1855; Leroux, 1879; Chatrousse, 1887; Paul Dubois, 1889; Jules Roulleau, 1893; Lanson, 1895 y Moreau, 1899.

la heroína para representarla. Posiblemente tampoco un artista francés hubiera hecho esta elección en ese momento.

Este ejemplo resulta pertinente y esclarecedor si se piensa que el autor de la más conocida estatua ecuestre de Juana de Arco en París (1874) fue Emmanuel Frémiet (imagen 30), a quien fue encargada la estatua ecuestre de Bolívar inaugurada días antes en Bogotá. La estatua francesa de la heroína fue reseñada así en el libro conmemorativo del centenario:

La obra que ha extendido más la fama de Frémiet ha sido Juana de Arco [...] Frémiet representa á la heroína en la actitud dulce y modesta, con el ademán tranquilo del triunfo, sin más pensamiento que el de entregar al Dios que la envió, la gloria de su triunfo. [...] Es la representación viva, *la imagen elocuente de la nacionalidad, del triunfo de una raza*, de la terminación de la guerra de Cien Años, de la victoria definitiva sobre Inglaterra, del fin de la miseria, de la devastación y el desorden. Y porque Frémiet supo comprender y encarnar el símbolo, porque vibraron las más recónditas fibras de su corazón de artista, no ha sido superado por ninguno de los que le preceden o siguen. [Marroquín e Isaza, 1911: 301-302. Énfasis agregado].

Esta exaltación de la estatua de Juana de Arco suscita una pregunta: ¿Era la estatua de Policarpa Salavarrieta para sus contemporáneos *la imagen elocuente de la nacionalidad o del triunfo de una raza*? Evidentemente, no. Esta poca representatividad de la estatua iba incluso más allá del hecho de que fuera realizada por un artista nacional. El problema de fondo era que no correspondía al modelo deseado, era *inadecuada genéricamente*, en términos de Gombrich, además de políticamente incorrecta. Un ejemplo que apoya esta hipótesis es que en 1917 el historiador Pedro María Ibáñez, miembro de la Academia Colombiana de Historia, al mencionar las obras realizadas en memoria de Policarpa Salavarrieta, omitió una referencia descriptiva de la obra de Cortés en Bogotá y se detuvo a comentar elogiosamente la realizada en la plaza principal de la Villa de Guaduas (imagen 25) como una “obra artística de arrogante postura, que recuerda las levantadas en Francia en honor de Juana de Arco” (Ibáñez, 1917: 381). Es decir que por encima del hecho de ser de autor nacional y de un material “innoble”, como el cemento, para Ibáñez su postura —de pie, triunfante— es lo que la hacía semejante a las estatuas francesas mencionadas. Si bien queda establecida esta particularidad iconográfica en el caso de la estatuaria, resulta provechoso plantear una segunda hipótesis para explicar la elección de Cortés: que fuera una trasposición de la temática de los “últimos momentos” de los



héroes o mártires, frecuente en la pintura latinoamericana del siglo XIX⁸⁹. Este tema también había sido intensamente utilizado dentro de la propia iconografía de la Pola, como lo demuestra el hecho de que, de las cuatro fuentes iconográficas presentadas al inicio de este capítulo, tres hacen referencia a los momentos anteriores al sacrificio de la mártir. No obstante, se puede afirmar que el artista asumió con autonomía la representación escultórica de la heroína al no plegarse a los modelos escultóricos establecidos. Finalmente nos preguntamos qué implicaciones políticas podía tener la elección tipológica e iconográfica de Cortés.

EL ANTIHISPANISMO DE LA ESTATUA DE POLICARPA SALAVARRIETA

La segunda mitad del siglo XIX colombiano fue una época de intensas discusiones ideológicas partidistas en las que la relación que se debía mantener con España fue uno de los puntos más polémicos. Las razones que movilizaban esta discusión estaban estrechamente relacionadas con la forma de gobierno que debía adoptar la República de Colombia. De manera sintética puede señalarse que los gobiernos liberales radicales que rigieron el país a mediados de siglo plantearon un sistema basado en el modelo anglosajón de tipo federalista, liberal y anticlerical. Entre las décadas de 1880 y 1920 se impusieron los gobiernos conservadores que, por el contrario, promovían un Estado centralista, católico y prohispanista (Padilla, 2008: 27-93). A esta situación se sumaba el interés en una alianza estratégica con España como una manera de resistir a la intervención de Estados Unidos, cuya amenaza seguía latente desde la separación de Panamá, ocurrida en 1903. Es por ello que en la celebración del centenario de la Independencia fueron centrales las manifestaciones de reconciliación con España, que llegaron hasta el punto de hallar en el Antiguo Régimen los fundamentos de la identidad nacional (Vanegas, 2010b: 104-129).

Sin embargo, durante la celebración surgieron algunas declaraciones públicas que dejaron al descubierto que no había una opinión consensuada con respecto a la conveniencia de suavizar u omitir referencias en contra de España. Prueba de ello fue el discurso de Ramón Gómez Cuéllar durante la sesión de la

89 Laura Malosetti analiza una serie de obras con este tema, tales como *Incendio puesto en el parque de San Mateo por Ricaurte*, pintada por el venezolano Antonio Herrera Toro (1883); *Carlota Corday* (1887), del también venezolano Arturo Michelena, o *Los últimos momentos de José Miguel Carrera* (1873), del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, cuya buena recepción radicaba, además de sus valores pictóricos, "en la sensación que transmitía la escena de tiempo detenido en un instante crucial, entre la vida y la muerte" (Malosetti, 2006: 61-98).

◀ **Imagen 30.** Emmanuel Frémiet. *Juana de Arco*. 1874. Bronce con pátina dorada. Plaza de las Pirámides, París. Fotografía de María Paola Rodríguez Prada, 2008

Academia de Jurisprudencia, en el que rechazaba tanto la violación de la soberanía nacional por los Estados Unidos, como la presencia de España en la celebración del centenario (Ledezma, 2000: 328):

La historia de la Conquista es una historia de sangre: no se pueden leer sin angustia los dolorosos episodios que en ella abundan. El exterminio de una raza inocente y sensible, dueña de un territorio independiente, regida por leyes y costumbres peculiares [...] constituirá siempre, para quienes aun conservamos huellas de esa sangre, el atentado más injusto que se puede cometer en nombre de la civilización. [Marroquín e Isaza, 1911: 193].

Otras voces se escucharon en este sentido, por ejemplo, en la ciudad de Cali, en el discurso de inauguración del parque Caycedo, en el que el orador Andrés Lenis señaló que España era un recuerdo negativo, pues “los atavismos que nos legó aquel gran pueblo siguen perturbando nuestra marcha hacia el adelanto” (Ledezma, 2000: 346). La idea de la celebración de la Independencia como una reconciliación con la memoria hispánica encontraba su punto más débil en lo que hacía referencia a la llamada *reconquista española* (1815-1819), a cargo del general español Pablo Morillo, a cuya campaña se le dio el nombre de *Régimen del Terror*, debido a la manera brutal en que se ordenaron las ejecuciones de los patriotas neogranadinos. Esta memoria conflictiva se hizo presente de manera minoritaria y esporádica a lo largo de los festejos del centenario. Es interesante destacar el caso que se presentó en la emisión conmemorativa de estampillas, en la que el director de Correos encargó una edición que difería de la propuesta por la Comisión Nacional del Centenario (“Sesión del 18 de noviembre de 1909”, 1910: 9; “Sesión del 6 de diciembre de 1909”, 1910: 17), al incluir en una de ellas la imagen de la litografía de *Generoso Jaspe titulada Fusilamiento de los próceres de Cartagena* (imagen 31).

El Gobierno español se opuso a la inclusión de esta imagen por su capacidad de alentar sentimientos antihispánicos, y atendiendo a esta queja, la emisión fue retirada e incinerada (cfr. Vanegas, 2010b: 110-116). Con respecto al papel que atañía a los artistas en estas disputas, la posición oficial quedó definida en el discurso del presbítero José Manuel Marroquín, orador encargado de la apertura de la Exposición de Bellas Artes:

Ha pasado afortunadamente el tiempo de estériles recriminaciones á la madre común del continente americano [...] Y en verdad señores que tratándose de las Bellas Artes, sería renegar de nuestro ilustre abolengo español, el dejar extinguirse ese fuego sagrado en pechos por donde circula todavía sangre española. [Marroquín e Isaza, 1911: 345-346].

Siguiendo la tradición estética monumental y la consigna nacionalista prohispanista de no generar rechazo hacia “la madre patria”, la estatua de



Imagen 31. Estampilla conmemorativa del centenario con la imagen de *Fusilamiento de los próceres de Cartagena*, de Generoso Jaspe. Colección filatélica del Banco de la República. (Tomada de VV. AA., 2010: 111)

Policarpa Salavarrieta no debía evocar el momento del martirio, en el cual quedaban claramente señalados sus ejecutores, sino presentar a la heroína de una manera más abstracta. Sin embargo resulta claro que para Dionisio Cortés la imagen de la heroína era inseparable del patíbulo en que fue ejecutada, y por ello no solo fue la posición elegida para esta estatua, sino que en una segunda propuesta (imagen 32) para monumentalizar a este mismo personaje reafirmó el motivo, con la variación de presentar a la heroína de pie. Con esta segunda maqueta Cortés ganó el primer premio en el concurso que el Ministerio de Instrucción Pública organizó para “premiar con diploma de primera clase y medalla de oro al mejor esbozo de un monumento a Policarpa Salavarrieta” (Marroquín e Isaza, 1911: 351). Es decir, salió triunfante en un concurso que no conllevaba la realización de la obra. Este premio también indica que no había un consenso sobre la posición que se debía mantener frente a la memoria hispánica.

El concepto de Cortés con respecto a la forma en que se debía representar a la heroína, claramente en contra de las ideas hegemónicas del momento, nos remite a la aclaración que Williams hace sobre los objetos residuales, en los que “se representan áreas de la experiencia, la aspiración y el logro humanos que la cultura dominante rechaza, desprecia, contradice, reprime, o incluso es incapaz de reconocer” (Williams, 2009: 169). Resulta muy complejo afirmar con certeza este carácter transgresor de la estatua de Cortés; sin embargo, se propone aquí una interpretación de los alcances que pudo tener dentro de su contexto y, de acuerdo con Ticio Escobar, se considera que

La modernidad del arte latinoamericano se desenvuelve a partir de los deslices creados por el lenguaje moderno central al nombrar otras historias y ser nombrado por otros sujetos. [...] Muchas obras destinadas a construir degradados trasuntos de los modelos metropolitanos recuperan su originalidad en cuanto por error, ineficacia o voluntad transgresora traicionan el rumbo del sentido primero. [Escobar, 2004: 22].

La lectura de la obra que se presenta en este capítulo es totalmente opuesta a la que hasta hoy se había hecho de ella. Esta nueva lectura se genera a partir de la consideración de diversos factores que dieron lugar a su creación, y se consideran como conjunto porque posibilitaron el surgimiento de una alternativa para los escultores nacionales, cuya compleja situación será trabajada en futuras investigaciones. No sobra anotar que para llegar a esta conclusión fue fundamental modificar los parámetros de análisis de la obra, reconstituyendo su contexto para hallar las particularidades de la obra dentro del naciente medio artístico colombiano.

Imagen 32. Dionisio Cortés / Aristides Ariza (fot.). *Policarpa Salavarrieta*. 1910. 1^{er} premio del concurso del Ministerio de Instrucción Pública para el mejor esbozo de un monumento a Policarpa Salavarrieta. Museo Nacional de Colombia, reg. 3717



CONCURSO DEL MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA PARA LA ESTATUA DE POLICARPA

COMPARACIÓN DE LOS DOS CASOS Y CONCLUSIONES

La selección de estas dos obras para el desarrollo de esta tesis de maestría permite poner en relación los mecanismos conmemorativos de la élite bogotana para la realización de la estatua ecuestre de Bolívar, con el caso de la estatua de Policarpa Salavarrieta, una de las pocas iniciativas populares conocidas que, como se dijo antes, hoy se conoce precisamente debido a la incorporación de la obra por el grupo hegemónico del momento. Hay dos aspectos fundamentales que vale la pena destacar en esta comparación, por las implicaciones simbólicas que dejan al descubierto: la significación de la ubicación de las obras en la ciudad y el estatus de los artistas en el contexto bogotano de 1910.

El anexo 1 muestra el plano de Bogotá en 1910, realizado por Alberto Borda Tanco, rector de la Facultad de Matemáticas e Ingeniería y miembro de la Comisión Artística de la celebración del centenario de la Independencia. Este plano fue acompañado con una reseña del mismo autor sobre Bogotá en 1910, y los dos fueron incluidos en el libro conmemorativo del centenario publicado en 1911. Bogotá, según Tanco, era una ciudad de cien mil habitantes, cuyos servicios públicos, como acueducto y luz eléctrica, habían sido recientemente introducidos por empresas privadas en la zona central, es decir, en las manzanas aledañas a la plaza de Bolívar (que alojaba la estatua de Bolívar de Pietro Tenerani). La ciudad crecía principalmente hacia el norte, debido a que su desarrollo estaba marcado por el tranvía eléctrico que iniciaba en el parque de Santander (cuatro cuadras al norte de la Plaza de Bolívar) y se extendía hasta la localidad de Chapinero, a cinco kilómetros de la ciudad. En 1910 se conformó un nuevo hito en el límite norte de Bogotá con la creación del parque de la Independencia, en donde se ubicaron los pabellones de la Exposición Agrícola e Industrial. Aparte de la factura misma de los pabellones y del arreglo de este espacio público con jardines, sillas y fuentes, se iluminó con luz eléctrica. En el centro de este parque se ubicó la estatua ecuestre de Bolívar de Frémiet, marcado con el número 1 en el plano de Borda. Por su parte, el barrio Las Aguas se encontraba hacia el costado oriental de la ciudad, era un barrio obrero, sin servicios públicos ni iluminación. Significativamente, en el plano de Alberto Borda Tanco la obra está mal ubicada, pues figura en la plaza frente a la iglesia de Las

Aguas (número 6 en el plano), cuando su ubicación era una cuadra al sur de dicha plaza. Es posible que Tanco, como la mayoría de los contemporáneos de su clase, no asistiera a la inauguración ni fuera posteriormente a ver la obra, ya que se consideraba una obra temporal, de rango menor y además se encontraba en un lugar marginal y poco desarrollado de la ciudad. Es así que, en cuanto a su ubicación, puede establecerse un marcado contraste que ubica las obras en dos polos opuestos del discurso conmemorativo dentro del tejido urbano bogotano.

En este orden de ideas, y continuando con la comparación, se propone una reflexión sobre el estatus de los autores en el momento en que fueron producidas sus obras. Ya se ha dejado planteada en el primer capítulo la forma como se construyó una legitimación política, estética y urbana, que fue analizada a partir de las ideas vigentes sobre el héroe y el genio artístico en la estatua ecuestre de Simón Bolívar de Emmanuel Frémiet. A partir de ello resulta provechoso comparar y analizar el estatuto de los artistas nacionales en la sociedad bogotana, específicamente el caso de Dionisio Cortés. Como se dijo antes, en los discursos de inauguración no se hizo referencia a su autoría; en las reseñas del evento se mencionaba la factura de la obra "por un artista nacional", y en la *Revista de Colombia*, en la que fue reproducida, en el epígrafe se escribió el nombre "David" y no "Dionisio". Estos detalles serían irrelevantes o incidentales si no fueran peyorativos en comparación con el tratamiento que se le dio a Emmanuel Frémiet en los mismos medios. En el caso de la estatua de Policarpa Salavarrieta se produjo una situación paradójica, por cuanto su ubicación y su autor fueron marginados y al mismo tiempo absorbidos, al ser incluidos en los relatos de los festejos. Sin duda, como se explicó antes, ello respondió a la importancia del personaje representado para el imaginario patriótico nacional. Lo complejo es establecer y definir los pares opuestos a los conceptos de *héroe* y *genio* que encarnarían Policarpa Salavarrieta y Dionisio Cortés. Adicionalmente es preciso considerar que, si bien las artes hacían parte fundamental en el proyecto que planteaban las élites de construcción de un "pueblo civilizado", en la celebración del centenario se rechazó categóricamente la producción artística nacional. Es decir, la escultura no fue considerada como un indicador positivo del progreso de la nación. Pretendemos desarrollar esta hipótesis con mayor profundidad en una próxima investigación.

Disputas simbólicas en la celebración del centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910)



CONCLUSIONES

En la definición del monumento se recalcó la importancia del pedestal como parte fundamental de las obras desde su concepción. Como se ve a lo largo de esta investigación, para poder conocer las inscripciones y demás detalles de los pedestales originales se recurrió a fotografías y descripciones históricas, ya que ninguna de las obras estudiadas los conserva. Esto se debe a que se ha desconocido su importancia como parte integrante de la obra y, como se vio en los análisis, este elemento del monumento contiene generalmente una significativa parte narrativa que permite aproximarse a los discursos ideológicos que los comitentes pretendían imprimir a la obra. Adicionalmente, se considera central haber establecido que los monumentos estudiados fueron producto de una autoría múltiple formada a partir de un conjunto de decisiones de numerosos actores. Con esto se propone considerar que además de los artistas —a quienes siempre se les atribuye la autoría total de la obra—, participan en su concepción y realización los comitentes, intermediarios, fundidores, arquitectos, urbanistas y constructores, entre otros, a cuyo trabajo se suma la resignificación de la obra que se inicia en el momento de su inauguración. Asimismo, el análisis de la importancia que se le dio al tejido urbano como soporte discursivo de la memoria patriótica evidenció la centralidad de la escultura conmemorativa tanto en la construcción simbólica de la nacionalidad como en la modernización de la ciudad. Esta situación se verificó en las particularidades de la ubicación de las obras de Frémiet y Cortés, así como en la discusión sobre la imposibilidad de modificar el lugar que ocupaba la estatua de Bolívar de Pietro Tenerani en la plaza central de Bogotá.

Retomando la hipótesis central de la tesis, se corrobora que el énfasis en las disputas simbólicas entre diversos sectores de la sociedad a partir de las esculturas conmemorativas de Frémiet y Cortés permite relativizar la unidad de los discursos hegemónicos, así como evidenciar el papel de otros actores en dicha celebración. Desde ese punto se reconstituyó en la presente investigación un entramado de tensiones entre artistas y comitentes, con la intención de mostrar cómo se pusieron en juego no solo los intereses políticos e ideológicos, sino las ideas estéticas referidas a la escultura y a la construcción de la imagen de la ciudad vigentes durante la primera década del siglo XX en Colombia.

El análisis adelantado sobre la estatua ecuestre de Bolívar permitió desentrañar la estrategia conmemorativa de la Junta Nacional del Centenario y vislumbrar las disputas generadas entre los miembros de esa misma élite. Como se demostró a partir del rastreo de otros dispositivos conmemorativos

◀ **Imagen 33.** Moneda de cinco pesos, Bronce. Diámetro: 26,3 mm. 1980.
(Tomada de <http://numis.absoluti-ind.com/MonedasCol5p.html>)

como medallas, estampillas e impresos, fue la estatua de Bolívar de Tenerani la que ocupó el lugar central de la conmemoración y evidenció el fracaso de la estatua de Bolívar de Frémiet como proyecto de imagen icónica de la nacionalidad y de la celebración del centenario, a pesar de todos los esfuerzos que se hicieron por reivindicarla. También es prueba de ello su destino posterior, ya que solo treinta años después fue removida del lugar, junto con una gran parte del parque de la Independencia, para dar paso a la ampliación de la calle 26, y estuvo guardada en una bodega entre 1958 y 1962. Si se piensa en la estatua de Bolívar de Tenerani, que desde 1846 se encuentra en la plaza de Bolívar, se corrobora la fuerza de esta última como un “lugar de memoria”, en términos de Pierre Nora, ya que en ningún momento se ha considerado la posibilidad de modificar su ubicación, si bien el entorno de la plaza fue constantemente modificado entre las décadas de 1920 y 1960, momento en que los arquitectos Fernando Martínez Sanabria y Guillermo Avendaño diseñaron la plaza como se conserva en la actualidad. La estatua de Frémiet, por su parte, fue resignificada al ser incorporada al *Monumento a los héroes* realizado por el escultor Vico Consorti Mariotti e inaugurado el 24 de julio de 1963, con motivo de los 130 años del natalicio del Libertador. Este monumento fue ubicado en la autopista Norte, entre las calles 79 y 80, en donde se encuentra en la actualidad.

Con respecto a la estatua de Policarpa Salavarrieta, también se recuperó en esta tesis de maestría el contexto en que se produjo y se pudo establecer cómo fue absorbido —aunque con reservas— por los sectores hegemónicos. A pesar de su modesta factura, su discurso antihispanista y su ubicación en un lugar marginal de la ciudad, la estatua de Policarpa Salavarrieta de Dionisio Cortés tuvo una gran aceptación. Ello explica que, ante su creciente deterioro, la Academia Colombiana de Historia decidiera pasarla a un material más perdurable en 1968. Si bien, como se dijo antes, este paso implicó la desaparición del original y la creación de una versión modificada del mismo, la decisión de mantenerla demuestra que había logrado instalarse como un lugar de memoria. Más adelante, en 1980, recibió un nuevo reconocimiento al ser reproducida en las monedas de cinco pesos (imagen 33). Como se ha establecido con otros ejemplos, la reproducción de las obras en impresos, monedas y/o medallas genera una importante circulación que va mucho más allá del lugar en que están ubicadas y contribuye al establecimiento de estas como imaginarios identitarios.

Finalmente llama la atención el importante lugar que esta obra ha tomado en los últimos años, en los que se ha retomado en diferentes medios la memoria de los próceres con motivo de la celebración del bicentenario de la Independencia. En este contexto, la estatua de Policarpa Salavarrieta ha sido profusamente reproducida en publicaciones impresas y electrónicas. Resulta

sorprendente verificar que mientras en el centenario esta obra ocupaba el “patio trasero” de la celebración, hoy se ha convertido en un emblema de la estatuaría pública bogotana del centenario (imagen 34). En este sentido, es importante considerar que la plaza de Policarpa Salavarrieta, que en 1910 estaba ubicada en un lugar apartado y poco desarrollado de la ciudad, hoy se encuentra en un lugar muy central y concurrido, ya que quedó incorporada al llamado Eje Ambiental de Bogotá, y en el camino de entrada a la Universidad de los Andes, uno de los centros educativos privados más destacados del país. Adicionalmente, la adopción de la iconografía de la Pola, y en particular esta estatua como un símbolo identitario, responde al interés que actualmente las ciencias sociales les han reconocido a los sectores subalternos de la sociedad, y uno de los temas más trabajados es precisamente la participación de la mujer. No obstante, en esta recuperación se dejaron de lado las discusiones “estéticas” para hacer énfasis en el personaje en sí mismo. Esto seguramente responde a que el carácter de homenaje y de conmemoración determina una función transitiva de la estatua, mediante la cual se hace presente lo ausente, en la que el personaje representado *es su representación*, según la definición antes expuesta de *representación* a partir de Louis Marin.

La presente tesis de maestría contribuye a la documentación y análisis contextual de las estatuas de Simón Bolívar y Policarpa Salavarrieta durante los festejos del centenario. Con la documentación aportada y el enfoque metodológico utilizado para analizar estas dos obras se ha propuesto una aproximación al monumento conmemorativo como formador de imaginarios colectivos y portador de múltiples significados que fueron y siguen siendo instrumentalizados por los diversos sectores de la sociedad.

BOGOTÁ

Directo | Bogotá

Número 29
Abril-junio 2010
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Distribución gratuita



Celebración con "Pola"

En vísperas de las fiestas del Bicentenario de la Independencia, este número ofrece un especial del Centenario de 1910, cuando se tiró la capital por la ventana. El de La Pola fue uno de tantos monumentos que se inauguró; pero con el tiempo la heroína fue más recordada como una marca de cerveza.



ANTES DE MORIR DIJO:
'PUEBLO INDOLENTE'
DISTINTA SERIA VUESTRA
SUERTE SI CONOCIERAS
EL PRECIO DE LA LIBERTAD

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CITADAS

HEMEROGRAFÍA

DIARIOS

Diario de Cundinamarca
El Centenario
El Heraldó
El Telegrama

REVISTAS

Revista del Centenario
Revista de Colombia
Papel Periódico Ilustrado

ARCHIVOS DOCUMENTALES

Archivo de imágenes de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá
Archivo de imágenes del Museo de Bogotá
Archivo de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
Archivo del Instituto de Desarrollo Urbano (IDU), Bogotá
Archivo de la Sociedad de Cirugía de Bogotá, Hospital San José, Bogotá
Archivo y colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá
Archivo y colección del Museo Nacional de Colombia, Bogotá
Colección Fondo Cultural Cafetero, Bogotá

LIBROS Y ARTÍCULOS

“Acta de la sesión extraordinaria del día 6 de marzo de 1910” (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 7, 18 de marzo de 1910.

- Agulhon, Maurice (1994) [1988]. *Historia vagabunda: Etnología y política en la Francia contemporánea*. México: Instituto Mora.
- Albarracín, Jacinto (Albar) (1899). *Los artistas y sus críticos*. Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas.
- Anderson, Benedict (1993) [1983]. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Annino, Antonio y François-Xavier Guerra (coords.) (2003). *Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Annino, Antonio, François-Xavier Guerra y Luis Castro Leiva (dirs.) (1994). *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Áñez, Julio (comp.) (1886). *Parnaso colombiano*. Bogotá: Librería Colombiana-Camacho Roldán & Tamayo.
- Arocha, Manuel (1943). *Iconografía ecuatoriana del Libertador*. Quito: Litografía e Imprenta Romero.
- Balandier, Georges (1994). *El poder en escenas*. Buenos Aires, Paidós.
- Bateman, Alfredo D. (2002). *Estatuas y monumentos de Bogotá: Anécdotas*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos.
- Bermúdez Urdaneta, José Roberto y Alberto Escovar Wilson-White (2006). "Bogotá o la ciudad de la luz en tiempos del centenario: Las transformaciones urbanas y los augurios del progreso". En *Apuntes*, vol. 19, n.º 2.
- Betancourt, Alexander (2007). *Historia y nación: Tentativas de la escritura de la historia en Colombia*. Medellín: La Carreta.
- Betancur, Agapito (2003) [1925]. *La ciudad, 1675-1925*. Medellín: Biblioteca Básica de Medellín.
- Borda, Ignacio (1892). *Monumentos patrióticos de Bogotá: Su historia y descripción*. Bogotá: Imprenta de la Luz.
- Boulton, Alfredo (1982). *El rostro de Bolívar*. Caracas: Macanao.
- Burucúa, José Emilio y Fabián Alejandro Campagne (1994). "Los países del Cono Sur", en Antonio Annino, François-Xavier Guerra y Luis Castro Leiva (dirs.) (1994).
- Caballero, José María (1986) [1902]. *Diario de la Patria Boba*. Bogotá: Incunables.
- Campitelli, Alberta (1991). "La Scuola di Thorvaldsen nelle Ville Torlonia di Roma e Castel Gandolfo", en P. Kragelund y M. Nykjær (eds.) (1991).
- Cantini Ardila, Jorge Ernesto (1990). *Pietro Cantini: Semblanza de un arquitecto*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Corporación La Candelaria.
- Carlyle, Tomás (1906) [1859]. *Los héroes: El culto de los héroes y lo heroico en la historia*. Buenos Aires: Serafín Ponzinibbio.
- Carrasco Zaldúa, Fernando (2006). *La Compañía de Cemento Samper: Trabajos de arquitectura, 1918-1925*. Bogotá: Corporación La Candelaria, Planeta.

- Castro-Gómez, Santiago (2009). *Tejidos oníricos: Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso (1991). "Escultura monumental y funeraria en Lima", en *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Cirillo, José, Teresa Espantoso R. y Carolina Vanegas C. (orgs.) (2011). *II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Arte público y espacios políticos: Interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*. Vitória, Brasil: UFES, Comarte.
- Choay, Françoise (2007). *La alegoría del patrimonio*. Madrid: Gustavo Gili.
- Colmenares, Germán (1997) [1986]. *Las convenciones contra la cultura*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Colón Llamas, Luis Carlos (en prensa). "Representar la nación en el espacio urbano: Bogotá y los festejos del centenario de la Independencia". Seminario Internacional Construir Bicentenarios Latinoamericanos en la Era de la Globalización, Theresa Lang Community and Student Center-New York (26-27.2.2009), Observatorio Latino Americano (OLA), de la New School University y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.
- Colón Llamas, Luis Carlos y Alejandro Garay (2005). *La ciudad de la luz: Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910*. Bogotá: Museo de Bogotá.
- Cordovez Moure, José María (1997) [1899]. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá: Ed. Gerardo Rivas.
- Cortázar, Roberto (1938). *Monumentos, estatuas, bustos, medallones e inscripciones existentes en Bogotá en 1938*. Bogotá: Selecta.
- Creutzer, Pedro (1823). "De la influencia de las mujeres en la sociedad; i acciones ilustres de varias americanas", en *La biblioteca americana o miscelánea de literatura, artes i ciencias*. Londres: Imprenta de G. Marchant.
- Drien, Marcela, Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.) (2008). *América: Territorio de transferencias. Cuartas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, Centro de Conservación, Restauración y Estudios Artísticos.
- Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec/CAV Museo del Barro.
- Escovar, Alberto, Margarita Mariño y César Peña (2004). *Atlas histórico de Bogotá, 1538-1910*. Bogotá: Corporación La Candelaria, Planeta.
- Espantoso Rodríguez, Teresa y Carolina Vanegas Carrasco (orgs.) (2009). *1^{er} Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica: Arte público y espacio urbano. Relaciones, interacciones, reflexiones*. Buenos Aires: GEAP Latinoamérica, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Universidad de Buenos Aires.

- Esquivel Suárez, Fernando (2010). "Altares para la nación: Procesos de monumentalización en la celebración del centenario de la Independencia de Colombia", en Rincón Mojica *et al.* (eds.) (2010).
- "Estatua ecuestre en plaza Bolívar en Caracas" (1883). En *Papel Periódico Ilustrado*, año III, n.º 59, 28 de octubre, p. 65.
- Fajardo de Rueda, Martha (2000). "La escultura conmemorativa en Bogotá", en Beatriz García Moreno (comp.) (2000).
- Flaxman, John (1838). *Lectures on sculpture*. Londres: Henry G. Bohn.
- Franco, Constanancio (1880). *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la Independencia*. Bogotá: Medardo Rivas.
- Garay Celeita, Alejandro (2010). "Arte y representación de nación en el centenario", en *Textos 22: Modernidades divergentes*. Bogotá: Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.
- García Moreno, Beatriz (comp.) (2000). *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gellner, Ernest (1994) [1983]. *Naciones y nacionalismo*. Buenos Aires: Alianza.
- Gerardi, Filippo (1845). *Intorno alla statua di Bolivar opera del professore Pietro Cavaliere Tenerani*. Livorno: Tipografía Bertani, Antonelli & C.
- Giordani, Pietro, "La prima Psiche di Pietro Tenerani" (1860) [1826]. En *Opere di Pietro Giordani precedute da un cenno biografico dell'autore di Filippo Ugolini*. Napoli: Francesco Rossi-Romano Editore.
- Gombrich, Ernst H. (2001) [1972]. *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2. Madrid: Debate.
- González, Beatriz, Margarita González, Daniel Castro y Ana Pineda (2004). *El Libertador Simón Bolívar, creador de Repúblicas: Iconografía revisada del Libertador*. Serie Cuadernos Iconográficos, n.º 4. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.
- González, Beatriz (1996). *La Pola 200*. Serie Cuadernos Iconográficos del Museo Nacional de Colombia, n.º 1. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Litografía Arco.
- González, Fernán (2010). "La guerra de los Supremos (1839-1841) y los orígenes del bipartidismo", en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XCVII, n.º 848, marzo.
- Gorelik, Adrián (2004) [1998]. *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Grandesso, Stefano (2003). *Pietro Tenerani 1789-1869*. Milano: Silvana.
- "Gratitud nacional" (1820). En *Gazeta Extraordinaria de Bogotá*, Bogotá: 17 de octubre de 1819, citado en *Correo del Orinoco*, n.º 49, t. III. Angostura: sábado, 15 de enero, p. 2.

- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- Hall, James (1996) [1974]. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza.
- Hargrove, June (1989). *Statues de Paris: La représentation des grandes hommes dans les rues et sur les places de Paris*. París: Albin Michel.
- Henao, Jesús María y Gerardo Arrubla (1911). *Compendio de la historia de Colombia, para la enseñanza en las escuelas primarias de la República*. Bogotá: Imprenta Eléctrica.
- (1911-1912). *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana.
- Henderson, James D. (2006). *La modernización en Colombia: Los años de Laureano Gómez. 1889-1965*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Hobsbawm, E. J. (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- Holguín y Caro, Hernando (1910). "Memorial a los miembros de la Junta del Centenario", Bogotá, 26 de febrero de 1910, en *Revista del Centenario*, n.º 15, 2 de mayo de 1910: 115.
- Ibáñez, Pedro María (1917). *Crónicas de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- "Informe de la Comisión Nacional del Centenario (9.9.1910)" (1910), en *Revista del Centenario*, n.º 24, 30 de septiembre.
- Kant, Immanuel (1990) [1781]. *Crítica del juicio* (ed. y trad. de Manuel García Morente). Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Kjellberg, Pierre (1994). *Bronzes of the 19th century: A dictionary of sculptors*. (Trad. Kate D. Loftus, Alison Levie y Leslie Bockol). Atglen: Schiffer Publishing, Ltd.
- Kragelund, P. y M. Nykjær (eds.) (1991). *Thorvaldsen: L'ambiente, l'influsso, il mito*. Roma: Accademia di Danimarca.
- Lander, Edgardo (2000). "Ciencias sociales: Saberes coloniales y eurocéntricos", en E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.
- Le Bas, Philippe (1844). *Historia romana desde la fundación de Roma hasta la caída del Imperio de occidente* (Joaquín Pérez Comoto, trad.). Madrid: Establecimiento Tipográfico.
- Ledezma Meneses, Gerson Galo (1997). "Inventando la Ciudad Blanca: Popayán, 1905-1915", en *Memoria y Sociedad*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, enero-junio.
- (2000). "A Colômbia na comemoração do primeiro centenário da Independência: Inventando o amor à pátria", en *Festa e forças profundas na comemoração do primeiro centenário da Independência na América Latina: Estudos comparativos entre Colômbia, Brasil, Chile e Argentina* (tesis de doctorado), Universidad de Brasilia (inédito).

- (2007). "El pasado como forma de identidad: Popayán en la conmemoración del primer centenario de la Independencia, 1910-1919", en *Memoria y Sociedad*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, vol. 10, n.º 22; enero-junio.
- Le Moyne, Auguste (1880) [1940]. *Viajes y estancias en América del Sur, la Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el Istmo de Panamá*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.
- López, José Hilario (1857). *Memorias del general José Hilario López*. París: Imprenta D'Aubusson y Kugelmann.
- Majluf, Natalia (1994). "Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879", documento de trabajo n.º 67 de la serie *Historia del Arte*, n.º 2, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Malosetti Costa, Laura (2007) [2001]. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). "Poderes de la pintura en Latinoamérica", en *Eadem Utraque Europa*, n.º 3, Madrid: Miño y Dávila.
- Manrique, Juan E. y Enrique Santamaría (1909). "Informe de Juan Evangelista Manrique Convers y Enrique Santamaría Hurtado al Ministerio de Relaciones Exteriores (11.10.1909)", en *Revista del Centenario*, n.º 14, 27 de abril.
- Marin, Louis (1993). *Des pouvoirs de l'image: Gloses*. París: Éditions du Seuil.
- Marroquín, Lorenzo y Emiliano Isaza (1911). *Primer centenario de la independencia de Colombia, 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana.
- Martinet, Chantal (1985). "Les historiens et la statue", en *Le Mouvement Social*, n.º 131, abril-junio.
- Martínez, Aída, Ana Roda y Margarita Monsalve (1982). *Dionisio Cortés M., escultor*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Martínez, Frédéric (2000). "¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario", en Gonzalo Sánchez y María Emma Wills, *Museo, memoria y nación*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- (2001). *El nacionalismo cosmopolita: La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- McWilliam, Neil (1987). "Objets retrouvés", en *Art history*, vol. 10, n.º 1, marzo.
- Mejía Pavony, Germán Rodrigo (2000). *Los años del cambio: Historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. 2.ª ed. Bogotá: Ceja.
- Medina de Pacheco, Mercedes (2000). *Las estatuas de Bogotá hablan*. Bogotá: Prolabo.

- Medina, Luis Antonio (1910). "Estatua de la Pola", en *El Centenario*, serie I, n.º 6, 10 de abril, p. 3.
- "Merece los honores del bronce" (1899). En *El Herald*, Bogotá, 29 de agosto.
- Mínguez, Víctor y Manuel Chust (eds.) (2003). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Montejo, Isaac (1879). "La estatua de Bolívar sobre un nuevo pedestal construido por Mario Lambardi", en *Diario de Cundinamarca*, 20 de julio, p. 518.
- Murilo de Carvalho, José (1997) [1990]. *La formación de las almas: El imaginario de la República en el Brasil* (trad.: Ada Solari). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Nora, Pierre (dir.) (1984-1993). *Les lieux de memoire*. París: Gallimard.
- Nora, Pierre (2008). Pierre Nora en *Les lieux de memoire*. (trad. Laura Masello. Prólogo de José Rilla). Montevideo: Trilce.
- Ortega Ricaurte, Carmen (1979). *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Padilla Chasing, Iván Vicente (2008). *El debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Palacios, Marco (1995). *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia, 1875-1994*. Bogotá: Norma.
- Palacios, Marco y Frank Safford (2002). *Colombia, país fragmentado, sociedad dividida: Su historia*. Bogotá: Norma.
- Pineda, Roberto (1983). *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*. Caracas: Centro Simón Bolívar.
- República de Colombia (1910). *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910*, s. e.
- Reyero, Carlos (1999). *La escultura conmemorativa en España*. Madrid: Cátedra.
- (2003). "¡Salvemos el cadáver! Inmortalidad y contingencia del héroe en la plástica española del siglo XIX", en Víctor Mínguez y Manuel Chust (eds.) (2003).
- Riegl, Alois (1987) [1903]. *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen* (trad.: Ana Pérez López). Madrid: Visor.
- Rincón, Carlos, Sarah de Mojica y Liliana Gómez (eds.) (2010). *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*. Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- Rivas, Medardo (1871). *Drama histórico en cinco actos. A la memoria de los próceres de la Independencia*. Bogotá: Imprenta Estereotípica.
- Roa, María Margarita (2003). "El mono de la pila", en *Cuaderno de estudio*, n.º 2, Bogotá: Museo de Arte Colonial, Ministerio de Cultura.

- Rodríguez, Miguel (2004). *Celebración de "la raza": Una historia comparativa del 12 de octubre*. México: Universidad Iberoamericana.
- Román Romero, Raúl (2001). "Memoria y contramemoria: El uso público de la historia en Cartagena", en VV. AA. (2001).
- (2005). "Memorias enfrentadas: Centenario, nación y Estado, 1910-1921", en *Memorias, Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, año 2, n.º 2. Barranquilla, Universidad del Norte.
- (2008). "Espacio público y conflictos en la construcción de la memoria política de Cartagena", en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Barranquilla-Cartagena. Enero-junio.
- Romancero colombiano: Homenaje a la memoria del Libertador Simón Bolívar en su primer centenario, 1783-1883* (1883). Bogotá: Imprenta de la Luz.
- Rubiano Caballero, Germán (1983). *Escultura colombiana del siglo XX*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Saldarriaga Roa, Alberto, Alfonso Ortiz Crespo y José Alexander Pinzón Rivera (2005). *En busca de Thomas Reed: Arquitectura y política en el siglo XIX*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Sánchez, Manuel Segundo (1916). *Apuntes para la iconografía del Libertador*. Caracas: Litografía del Comercio.
- Scarpetta, Manuel Leonidas y Saturnino Vergara (1878). *Diccionario biográfico de los campeones de la libertad de Nueva Granada, Venezuela, Ecuador i Perú, que comprende sus servicios, hazañas i virtudes*. Bogotá: Imprenta de Zalamea.
- "Sección documentos" (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 17, 25 de mayo, p. 129.
- "Sesión del 23 de septiembre de 1909" (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 1, 14 de febrero.
- "Sesión del 7 de noviembre de 1909" (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 1, 14 de febrero.
- "Sesión del 18 de noviembre de 1909" (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 2, 18 de febrero.
- "Sesión del 2 de diciembre de 1909" (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 2, 18 de febrero.
- "Sesión del 6 de diciembre de 1909" (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 3, 23 de febrero.
- "Sesión del 1 de enero de 1910" (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 4, 28 de febrero.
- "Sesión del 15 de febrero de 1910" (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 6, 11 de marzo.

- "Sesión del 25 de febrero de 1910" (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 7, 18 de marzo.
- "Sesión del 11 de junio de 1910" (1910). En *Revista del Centenario*, n.º 20, 8 de julio.
- Suárez, Temístocles (2005). *Memoria técnica Policarpa Salavarrieta Ríos*. Bogotá: Archivo IDU, julio (inédito).
- Triana, Miguel (1910). "Estatua de Policarpa Salavarrieta", en *Revista de Colombia*, n.ºs 7 y 8, 15 de agosto, p. 219.
- Torres, María Clara y Hugo Delgadillo (2008). *Bogotá, un museo a cielo abierto: Guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Urdaneta, Alberto (1883). "Esjematología ó ensayo iconográfico de Bolívar", en *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.ºs 46-48, 24 de julio.
- ____ (1884). "Bolívar: Estatua inaugurada en Bogotá, en el parque del Centenario, el 20 de julio de 1884", en *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 72, 24 de julio.
- Uribe White, Enrique (1967). *Iconografía del Libertador*. Bogotá: Lerner.
- Urueña Cervera, Jaime (2004). *Bolívar republicano: Fundamentos ideológicos e históricos de su pensamiento político*. Bogotá: Aurora.
- VV. AA. (1976). *Enciclopedia historia del arte colombiano*. Barcelona: Salvat.
- VV. AA. (1998). *Andrés de Santa María (1860-1945): Un precursor solitario*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- VV. AA. (2001). *Desorden en la plaza: Modernización y memoria urbana en Cartagena*. Cartagena: Instituto Distrital de Cultura.
- VV. AA. (2003). *Planos y dibujos. Archivo del Ministerio de Obras Públicas y Transporte, 1905-1960*. Bogotá: Museo de Arte Moderno y Sociedad Colombiana de Arquitectos.
- VV. AA. (2010). *Las historias de un grito: Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del bicentenario 2010*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.
- Van Dijk, Teun A. (2003). *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa.
- Vanegas Carrasco, Carolina (2006). "El monumento a 'la Pola' y la escultura en Colombia en 1910", en *Cuadernos de Curaduría*, n.º 3. Bogotá, julio-diciembre. En <http://www.museonacional.gov.co/cmpola.pdf>.
- ____ (2007). "Coronación simbólica de un héroe: La estatua de Nariño en el primer centenario de la Independencia", en *Cuadernos de Curaduría*, n.º 5. Bogotá, julio-diciembre. En <http://www.museonacional.gov.co/Narino.pdf>.

- (2009). "Dos proyectos de memoria en el centenario de la Independencia de Colombia: Los monumentos a Bolívar y Policarpa Salavarrieta en Bogotá", en Espantoso Rodríguez, Teresa y Carolina Vanegas Carrasco (orgs.) (2009).
- (2010a). "Disputas simbólicas en la celebración del centenario de la Independencia de Colombia en 1910", en la mesa Representaciones de la Independencia, línea bicentenario: Enfoques y problemas del XV Congreso Colombiano de Historia. Bogotá: Asociación Colombiana de Historiadores.
- (2010b). "Representaciones de la Independencia y la construcción de una 'imagen nacional' en la celebración del centenario en 1910", VV. AA. (2010).
- (2010c). "El artista como creador de la imagen del héroe: ¿En el mismo pedestal?", en VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música. "Arte y cultura: Continuidades y rupturas en vísperas del bicentenario (2008)". Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2011). "Arte y política a mediados del siglo XIX en la Nueva Granada: El caso del 'Bolívar de Tenerani'" en José Cirillo, Teresa Espantoso R. y Carolina Vanegas C. (orgs.) (2011).
- Vanegas Carrasco, Carolina y José Antonio Amaya (2008). "Caldas *fait en France*", en Marcela Drien, Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.) (2008).
- Vergara y Vergara, José María y José Benito Gaitán (1866). *Almanaque de Bogotá i guía de forasteros para 1867*. Bogotá: Imprenta de Gaitán.
- Vergara, Saturnino y Gabriel Sandino (1888). "Nueva estatua del Libertador por el artista Sighinolfi", en *El Telegrama*, serie 22, n.º 538, 4 de octubre de 1888, pp. 2132-2133.
- Verlet, Raoul-Charles, Institut de France, Académie des Beaux-Arts (1913). *Notice sur la vie et les travaux de M. Emmanuel Frémiet*. París: Typographie de Firmin-Didot et Cie.
- Williams, Raymond (2009) [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Zambrano Pantoja, Fabio (2002). "De la Atenas Suramericana a la Bogotá moderna: La construcción de la cultura ciudadana en Bogotá", en *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n.º 11, febrero.
- Zambrano Pantoja, Fabio y Carolina Castelblanco (2002). *El Kiosko de la Luz y el discurso de la modernidad*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Zgórnaiak, Marek, Marta Kapera y Mark Singer (2006). "Fremiet's Gorillas: Why Do they Carry off Women?", en *Artibus et Historiae*, vol. 27, n.º 54, pp. 219-237.

MEDIOS ELECTRÓNICOS

Bogotá CD: Instante, memoria, espacio (1998). Bogotá: Museo de Desarrollo Urbano, IDCT.

RECURSOS EN LÍNEA

Acuerdo 30 del 30 de noviembre de 1894, del Concejo Municipal de Bogotá, "Por el cual se dispone la manera como se celebrará en Bogotá el centenario del nacimiento de la heroína Policarpa Salavarrieta". En <http://calsegen01.alcaldiabogota.gov.co:7772/sisjur/normas/Normal.jsp?i=7731#1> (consultado el 1/3/2005).

Acuerdo 8 del 25 de marzo de 1913, del Concejo de Bogotá. En <http://calsegen01.alcaldiabogota.gov.co:7772/sisjur/normas/Normal.jsp?i=7731#1> (consultado el 1/3/2005).

Gómez Cely, Ángela (2007). "Moda y libertad: Respiro de vida", en *Cuadernos de Curaduría*, n.º 5, julio-diciembre. En <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/Modaylibertad.pdf> (consultado el 26./7/2008).

Manrique Pinto, Julio (s. f.). "Juan Evangelista Manrique". En <http://julio-manrique.com/tiosabuelos.html> (consultado el 19/4/2006).

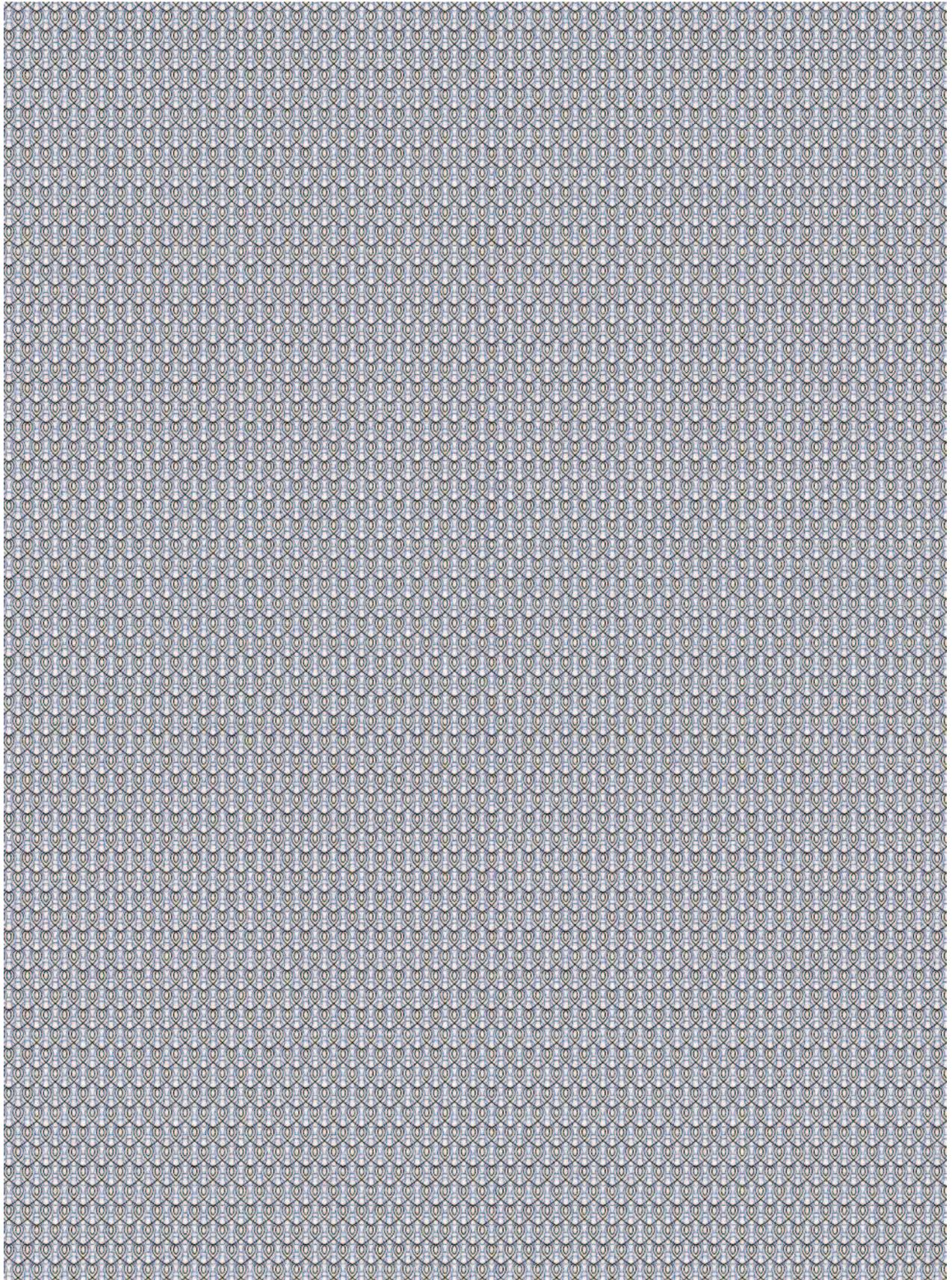
Melo, Jorge Orlando (1989). "De Carlos E. Restrepo a Marco Fidel Suárez: Republicanismo y gobiernos conservadores", en *Nueva historia de Colombia*, vol III. Bogotá: Planeta. En http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/carlose_marco.pdf (consultado el 3/3/2009).

____ (2008). "Bolívar en Colombia: Conservador y revolucionario". Conferencia dictada en Caracas, 22 de octubre de 2008, en la cátedra José Gil Fortoul de la Academia Venezolana de Historia. En <http://www.jorgeorlandomelo.com/bolivarcolombia.htm> (consultado el 25/04/2010).

Quinche, Víctor Alberto (s. f.). "Los orígenes de la crítica de arte en Colombia", Universidad del Rosario. En www.urosario.edu.co/FASE1/ciencias_humanas/documentos/facultades/pdf (consultado el 26.7.2009).

Restrepo, Carlos E. (1911). "Carta de Carlos E. Restrepo a Marco Tobón Mejía, 24 de junio de 1911". En [biblioteca-virtualantioquia. udea.edu.co/pdf/.../34_1643424288.pdf](http://biblioteca-virtualantioquia.udea.edu.co/pdf/.../34_1643424288.pdf) (consultado el 26/7/2008).

- Torres López, Rondy (2009). *Le rêve lyrique en Colombie au XIXème siècle: Prémisses, oeuvres et devenir* (tesis de doctorado en Musicología). Université Paris-Sorbonne (Paris IV), enero. En <http://www.theses.paris4.sorbonne.fr/these.torres.pdf> (consultado el 1/6/2010).
- Uribe Vargas, Diego (1993). "Los últimos derechos de Colombia en el Canal de Panamá: El tratado Uribe Vargas-Ozores". Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Empresa Editorial. En <http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/canal/can14.htm> (consultado el 20/7/2009).
- Zambrano Pantoja, Fabio (1998). "Usos y transformaciones de la Quinta de Bolívar", en *Credencial Historia*, n.º 99. En <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1998/9901.htm> (consultado el 20/5/2010).



ANEXOS

ANEXO 1

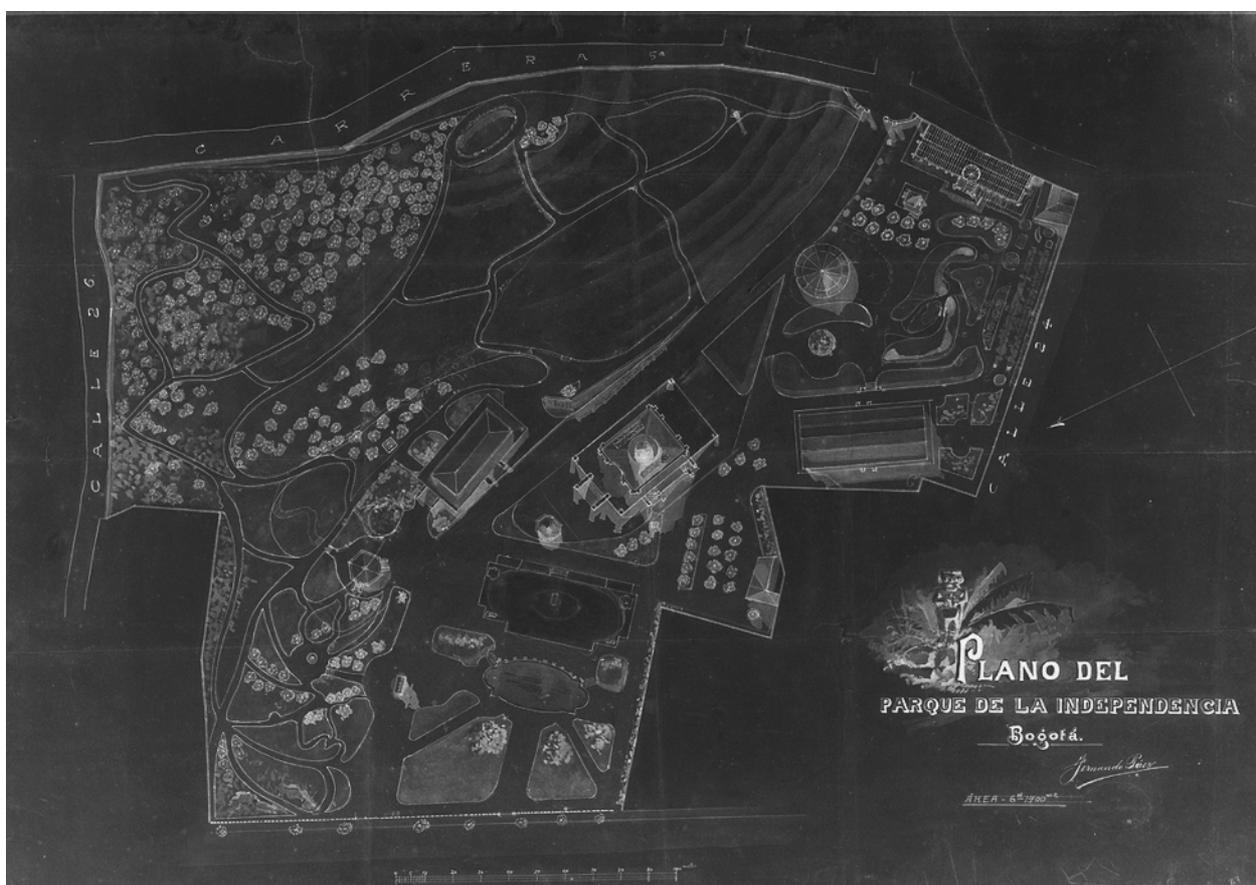
Círculos: monumentos existentes en Bogotá antes de 1910.

Triángulos: monumentos realizados con motivo de la celebración del centenario de la Independencia en 1910.



Alberto Borda Tanco, "Plano de Bogotá", 1910. Tomado de Lorenzo Marroquín y Emiliano Isaza, *Primer centenario de la Independencia de Colombia, 1810-1910*. Bogotá: Escuela tipográfica salesiana, 1911

ANEXO 2



"Plano del parque de la Independencia hacia 1910". Tomado de *Planos y dibujos. Archivo del Ministerio de Obras Públicas y Transporte, 1905-1960*. Bogotá: Museo de Arte Moderno y Sociedad Colombiana de Arquitectos, 1993

