

Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX: ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas*

Santiago Robledo Páez**

DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n34.66633>

Resumen | En el presente artículo se estudia la pintura histórica y los retratos de *próceres* y *hombres ilustres* elaborados en Colombia durante el siglo XIX. Usualmente estas pinturas se han analizado desde perspectivas iconográficas e iconológicas. En el siguiente texto se presentan, en cambio, como objetos culturales que experimentaron procesos de producción, difusión y recepción específicos. Para dar luz sobre estas temáticas, se revisaron diferentes fondos del Archivo General de la Nación y del Archivo Histórico del Museo Nacional, así como prensa y legislación de la época. Se constató que en Colombia el mínimo apoyo estatal a la producción pictórica habría desestimulado la factura de cuadros históricos. Igualmente, se encontró que si bien a lo largo del siglo la elaboración de retratos fue incentivada ocasionalmente por el Gobierno, la mayoría de estos fueron producidos por la iniciativa privada, lo cual no impidió su exposición en espacios públicos y que su circulación fuera más amplia. Se concluye que la ausencia de proyectos estatales de gran envergadura para la realización de esta clase de pinturas nos conlleva a relativizar el papel de la representación en la creación del relato nacional colombiano, particularmente en el Museo Nacional.

Palabras clave | (Autor) pintura de historia; retratos de próceres; Colección Franco; Museo Nacional de Colombia

Historical Painting and Portraits of Independence Heroes in Colombia during the Nineteenth Century: Lack of Public Support and Importance of Private Initiatives

Abstract | In this article we study historical painting and portraits of founding fathers and independence heroes produced in Colombia during the 19th century. These paintings have usually been analyzed from iconographic and iconological perspectives; however, they are presented here as cultural objects that undergo specific production, diffusion, reception and appropriation processes. To shine some light on these topics, we examined different

* Recepción: 28 de julio de 2017. Aprobación: 7 de septiembre 2017. Este artículo se realizó gracias al apoyo del Museo Nacional de Colombia.

** Magíster en Historia por la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París, Francia). Investigador de la Curaduría de Historia, Museo Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia). En 2015 fue coautor de un capítulo del libro *Biblioteca Antigua*, editado por la Universidad del Rosario  <http://orcid.org/0000-0003-3465-3168>

 SRobledo@museonacional.gov.co

document collections from the General Archive of the Nation (Colombia) and the Historical Archive of the National Museum (Colombia), as well as the press and legislation of the time. It was found that the minimal state support of pictorial production would have discouraged the elaboration of historical paintings in Colombia. We discovered that although portrait painting was occasionally encouraged by the Government throughout the 19th century, most of the portraits were the result of private initiatives. This situation, however, didn't prevent their exhibition in public spaces and an increase in their circulation. In conclusion, the absence of wide ranging projects for an official production of that type of paintings leads us to relativize the role of representation in the creation of Colombia's national narrative, particularly in the National Museum.

Keywords | (Author) historical painting; portraits of founding fathers and independence heroes; Franco collection, National Museum of Colombia

Introducción

Nuestro interés por las temáticas tratadas en el presente artículo surgió de la observación de las colecciones del Museo Nacional de Colombia. En este acervo, algunas pinturas históricas y los retratos de *próceres* y *hombres ilustres* ocupan un lugar destacado. Al revisar la información existente sobre la procedencia de estas piezas y la manera en que se produjo su llegada al Museo, descubrimos que existían lagunas significativas. Por ejemplo, no había claridad en lo referido al origen de la de la serie de retratos conocida como la Colección Franco, principal conjunto de su tipo que conserva la institución. Esta constatación inspiró la revisión de fondos documentales en el Archivo General de la Nación y en el Archivo Histórico del Museo Nacional, repositorios donde se encontraron datos que han enriquecido sustancialmente nuestro entendimiento sobre la formación de la colección pictórica del Museo¹. Así mismo, iniciamos una revisión de la producción bibliográfica dedicada a la pintura histórica y los “retratos de próceres” en Colombia. Restringimos nuestro análisis a los textos que versaban sobre la producción artística colombiana del siglo XIX y principios del XX, momento de elaboración de la gran mayoría de las pinturas históricas y los retratos de próceres conservados en el Museo. Observamos que en estos textos suele repetirse la mención de unos pocos nombres, como José María Espinosa (1796-1883) y Alberto Urdaneta (1845-1887), centrándose los análisis en lo iconográfico y lo iconológico. En estos trabajos poca atención se ha prestado a las pinturas en su calidad de objetos con historias particulares. Fue justamente tratando de informarnos sobre esta dimensión material de la *biografía* de las pinturas en cuestión, que nuestras preguntas nos llevaron a inquirir más allá

.....
¹ Este tema solo se trata tangencialmente en el presente artículo.

del origen de las colecciones del Museo Nacional. Nos preguntamos sobre quién comisio-
naba este tipo de obras, su circulación y, en el caso de la pintura histórica, su ausencia. El
presente texto es el primer resultado de dicha pesquisa.

La pintura histórica

Desde finales del siglo XVIII hasta la década de 1870 en Europa se experimentó el auge
de la *pintura histórica*². Tomás Pérez Vejo la define como la representación de “un suceso
localizable en el tiempo y en el espacio, sobre el que exista la conciencia clara de que el
lienzo es una mera reproducción, verosímil, de algo que ocurrió en la realidad”³. Este mismo
autor la caracteriza como “una pintura ideológica, cuya finalidad exclusiva parece ser dar
una imagen del pasado histórico de una comunidad (y toda nación es, fundamentalmente,
la imagen de un pasado compartido), y controlada por el Estado...”⁴. Así mismo, Amigo Ce-
risola se propuso comprender la pintura de tema histórico en Argentina, como lo podemos
hacer también nosotros en el caso colombiano, “en el marco de la intención de instaurar en
el imaginario colectivo a los ‘héroes’ y a sus ‘hechos gloriosos’, apelando a una enseñanza
moral que estimule el sentimiento de pertenencia a la nación”⁵. Además de poseer esta fun-
ción de expresión de los imaginarios oficiales sobre el pasado, la pintura histórica ocupó un
lugar preponderante en la jerarquía de los géneros propia de la pintura académica, factores
que explican la popularidad que disfrutaba en Europa y algunas naciones de América.

En América Latina tras las Independencias se comenzaron a constituir discursivamente
las diferentes naciones en los emergentes estados iberoamericanos. El iconográfico fue uno
de los ámbitos donde se desarrolló esta tarea de fabricación de nuevos significados y sig-
nificantes, generándose gradualmente un conjunto de representaciones de los principales
hitos y actores de la historia nacional, particularmente de la Independencia. A este lado del
Atlántico la pintura de historia se difundió junto con el establecimiento de academias de
arte, las cuales familiarizaron a los artistas locales con los lenguajes plásticos en boga en el

² Tomás Pérez Vejo, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, *Historia y Grafía* Vol: 5 n.º 16 (2001): 74.

³ Tomás Pérez Vejo, “La pintura de historia y la invención de las naciones”, *Locus. Revista de Historia* Vol: 5 n.º 1 (1999): 152.

⁴ Tomás Pérez Vejo, “La pintura de historia”, 148.

⁵ Roberto Amigo Cerisola, “Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina”, en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 315.

Viejo Mundo⁶. Se destacan los casos mexicano y brasileiro por la precocidad del establecimiento de las academias —la Academia de San Carlos fue fundada en 1781 y la de Río de Janeiro comenzó a funcionar en 1826— y la abundancia de producción de pintura histórica. Por ejemplo, los artistas brasileiros pintaron cuadros sobre temáticas coloniales, la Independencia y acontecimientos históricos contemporáneos, como la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870)⁷. Los artistas que ejercieron la pintura de historia crearon representaciones sobre el pasado que, en algunos casos, aún conforman los imaginarios nacionales. Fue solo a partir de 1870 que ciertos Estados latinoamericanos dedicaron sus mayores esfuerzos a la generación de una iconografía nacional y por lo tanto incentivaron con mayor intensidad la producción de pintura histórica⁸, es decir, cuando en Europa iniciaba su decadencia. Siendo un ejemplo representativo de ello la actividad de Martín Tovar y Tovar (1827-1902) en la Venezuela de Guzmán Blanco⁹. A Tovar se le encargó una galería de próceres y también ejecutó, entre 1885 y 1887, un conjunto de seis pinturas sobre batallas de la Independencia para el Salón Elíptico del Palacio Federal de Caracas¹⁰. No obstante, es necesario tener presente que durante el siglo XIX en América Latina la producción de pintura histórica generalmente fue secundaria para los artistas respecto a la de otro tipo de representaciones, como retratos y escenas de costumbres. En la Exposición de los productos de la Industria bogotana de 1849 se premió una acuarela de José María Espinosa que representaba la batalla de Juanambú. El jurado, compuesto por Manuel Ancizar (1812-1882), José María Triana (1792-1855) y Thomas Reed (1817-1878) se manifestaba “deseoso de que el pincel de nuestros maestros se consagre a pinturas de este género”¹¹.

En un proyecto de ley para el establecimiento de un Instituto de Bellas Artes en Bogotá presentado en 1882 se propuso que los alumnos becados en el exterior elaborasen dos “cuadros nacionales históricos” o cuatro retratos de hombres ilustres¹². Así mismo, el jurado de las pinturas presentadas a concurso en la Exposición de 1886 —integrado por Manuel J. Pardo, Pedro Carlos Manrique (1860-1927) y José Caicedo Rojas (1816-1898)— recomendó a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá la ejecución de obras sobre la historia nacional,

.....
⁶ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Bajo el ala de las academias. El Neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del XIX”, en *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, coords. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (Madrid: Ediciones Cátedra, 1997): 45-87.

⁷ Maraliz de Castro Vieira Christo, “A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutorio”. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* n.º 740 (2009): 1147-1168.

⁸ Laura Malosetti Costa, “Poderes de la pintura en Latinoamérica”, *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual* n.º 740 (2006): 63.

⁹ Alfredo Weber, “La pintura venezolana en la segunda mitad del siglo XIX”, *Revista Mañongo* n.º 36 (2011): 206-208.

¹⁰ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)”, en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, coords. Víctor Mínguez Cornelles y Manuel Chust Calero (Valencia: Universitat de Valencia, 2003): 281-306.

¹¹ 20 de julio: *fiestas nacionales* (Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1849), 52.

¹² *Anales del Senado de plenipotenciarios*, Serie 1.ª n.º 11, Bogotá, lunes 27 de marzo, 1882, 86-87.

“tema tan fecundo como glorioso”¹³. Estas menciones sobre la pintura histórica reflejan la valoración positiva que algunos de los intelectuales decimonónicos colombianos pudieron efectuar sobre este género pictórico. Es diciente que coincidiesen en su interés por incentivar la ejecución de esta clase de pinturas. No obstante dicha voluntad, no encontramos muchas referencias en la prensa colombiana del siglo XIX sobre cuadros históricos, diferenciándose la situación nacional de la de otros países latinoamericanos, como Argentina, en donde se divulgaron opiniones y debates en la prensa sobre las pinturas de historia elaboradas por sus artistas¹⁴. No consideramos que esta ausencia haya sido producto del azar, o de una hipotética falta de interés por parte de los publicistas de entonces, sino de la muy limitada producción de pintura histórica en Colombia durante el siglo XIX. Entre las pocas manifestaciones de la pintura histórica colombiana de esta centuria, los especialistas enumeran obras como *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio* (ca. 1825) de autor desconocido, *La muerte de Sucre* (1835) de Pedro José Figueroa (ca. 1770-1838) y la versión del mismo tema que pintó Espinosa (ca. 1845). De igual manera, *La muerte del general Santander* (1841) de Luis García Hevia (1816-1887) y la famosa serie de *Batallas* de José María Espinosa¹⁵, concebida aparentemente a finales de la década de 1840 y terminada antes de 1871¹⁶. En las últimas décadas del siglo XIX se destacan obras de Alberto Urdaneta (figuras 1 y 2) como *Caldas marcha al suplicio* (ca. 1880), *Ricaurte en San Mateo* (obra inconclusa), *Quesada muerto* y *Vasco Núñez de Balboa descubriendo el Mar del Sur*, subsistiendo las últimas dos como grabados del *Papel Periódico Ilustrado*. El muy relativo auge de la pintura histórica en Colombia no se produjo sino hasta ya iniciado el siglo XX¹⁷, cuando la ejercieron artistas como Pedro Alcántara Quijano (1878-1953)¹⁸ y Francisco Antonio Cano (1865-1935)¹⁹. Si bien, como hemos visto, algunos reconocieron la importancia del género, su práctica fue muy ocasional a lo largo del siglo XIX.

.....
¹³ “Actas de los jurados de calificación: República de Colombia. Bogotá, Febrero 18 de 1887”, *Anales de la Instrucción Pública de la República de Colombia* Vol: 10 (1887): 296.

¹⁴ Laura Malosetti Costa, “Poderes de la pintura”, 72-76.

¹⁵ Camilo Calderón Schrader, “La pintura histórica en Colombia”, *Boletín de Historia y Antigüedades* n.º 814 (2001): 627-657.

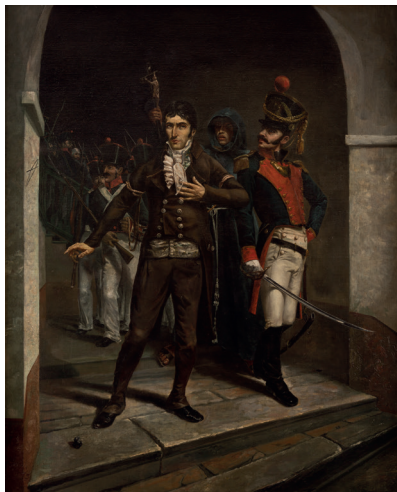
¹⁶ Beatriz González, *José María Espinosa: abanderado del arte en el siglo XIX* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Banco de la República, El Áncora Editores, 1998), 169.

¹⁷ Olga Isabel Acosta Luna, “Narraciones patrias. Representación pictórica de sucesos históricos de la Independencia durante la primera mitad del siglo XX”, en *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, eds. Olga Isabel Acosta Luna, Ángela Santamaría Delgado y Miguel Garzón (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010), 167.

¹⁸ Laura Liliana Vargas Murcia, *Pedro Alcántara Quijano Montero. Más allá de la pintura histórica: el hallazgo del color* (Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006), 82-92.

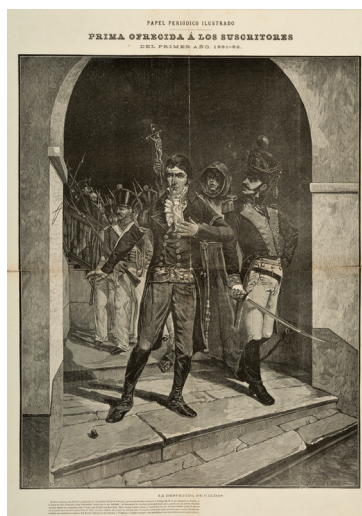
¹⁹ Santiago Londoño Vélez, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* (Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2002), 113-126.

Figura 1. *Caldas marcha al suplicio*



Fuente: Alberto Urdaneta. Ca. 1880. Pintura (óleo-tela). 122.5 x 101.5 cm. Museo Nacional de Colombia, reg. 556. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra.

Figura 2. *La despedida de Caldas*



Fuente: Alberto Urdaneta y Antonio Rodríguez. 1881. Xilografía de pie (tinta-papel). 63 x 42.7 cm. Museo Nacional de Colombia, reg. 3880. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

El contexto de declaración del jurado de la exposición de 1886 es sintomático de esta situación; este recomendó su práctica debido a que ninguna pintura histórica se presentó al concurso y solo se mostraron obras de este tipo elaboradas por Espinosa y Urdaneta²⁰. Su producción tampoco había sido incentivada por el concurso artístico literario dispuesto en 1883 con ocasión del centenario del nacimiento de Bolívar, en cuya categoría de pintura se propuso premiar una obra dedicada a la “apoteosis de los héroes” colombianos²¹. Al finalizar el concurso, no se laureó ninguna pintura²². A partir de las condiciones de elaboración de las obras enumeradas previamente se puede señalar un punto que explica en parte el mínimo desarrollo de la pintura histórica en Colombia durante el siglo XIX. Ninguna de ellas, ni siquiera las más conocidas como *La muerte del general Santander* o las *Batallas* de Espinosa fueron producto de una comisión gubernamental. En otras latitudes, tanto en Europa como en América Latina, el Estado fue el principal patrocinador de estas empresas artísticas. Por ejemplo, el Gobierno argentino comisionó al artista uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901) la *Revista de Río Negro* (1893), cuadro que conmemora la “Conquista del desierto”. En la ejecución de esta obra monumental (mide 355 x 710 cm) Blanes invirtió 52 meses, siendo difícil que un artista profesional emprendiese una obra de semejante envergadura por iniciativa propia y a su costa²³. Probablemente el caso paradigmático de un Estado latinoamericano interesado en la producción de pintura histórica, fue el del Imperio del Brasil en la coyuntura posterior a la Guerra de la Triple Alianza.

El Gobierno imperial comisionó a artistas como Victor Meirelles (1832-1903) y Pedro Americo de Figueiredo e Melo (1843-1905) la ejecución de enormes telas sobre las principales acciones de la guerra, como la *Batalha de Avahy* (600 x 1000 cm) elaborada por el segundo entre 1872 y 1877²⁴. No hemos encontrado evidencia de la comisión por parte del Estado neogranadino y colombiano de una pintura de temática histórica durante el siglo XIX. Las ocho batallas de la Campaña del Sur (1813-1816) que pintó Espinosa por iniciativa propia fueron compradas años después de su elaboración, pagándosele 500 pesos durante la segunda administración de Manuel Murillo Toro (1872-1874)²⁵. Alberto Urdaneta, quien se educó artísticamente en París y era por lo tanto conocedor del lenguaje

²⁰ Escuela de Bellas Artes de Colombia, *Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, General Alberto Urdaneta* (Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1886), 41, 55 y 68.

²¹ “Centenario de Bolívar”, *Papel Periódico Ilustrado* n.º 36, 15 de marzo, 1883, 194.

²² “El centenario del Libertador en Bogotá”, *Papel Periódico Ilustrado* n.º 50, 20 de agosto, 1883, 29.

²³ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “La pintura histórica en la Argentina”, *Atrio* n.º 8 (1996): 199.

²⁴ Maralíz de Castro Vieira Christo, “A pintura”, 1155-1158.

²⁵ Leónidas Scarpetta y Saturnino Vergara, *Diccionario biográfico de los campeones de la libertad de Nueva Granada, Venezuela, Ecuador i Perú* (Bogotá: Imprenta de Zalamea, 1879), 145.

estético del academicismo y la pintura histórica²⁶, pudo practicar autónomamente este tipo de pintura debido a su holgada situación económica. Según Lázaro María Girón (1859-1892) eran pocos los artistas que, como Urdaneta, podían producir “frutos espontáneos, hijos de una inspiración y no de un compromiso”. Al no disponer de la posibilidad de un mecenazgo estatal, muy pocos elaboraron pinturas históricas, género que no “se les encarga y paga al contado”, como si ocurría con los retratos²⁷. Es por ello que las únicas pinturas históricas en la Exposición de 1886 fueron las de Urdaneta y Espinosa, y en la de 1899 solo figuró un *Sueño de Colón* de Ricardo Moros (1865-1942)²⁸. A la escasa producción de pintura histórica, debida a la falta de comisiones estatales, se añadió su restringida difusión. Tenemos noticias sobre la circulación impresa de una *Muerte de Santander* que pintó Espinosa y fue litografiada en París²⁹ y las obras mencionadas de Urdaneta en el *Papel Periódico Ilustrado*. La litografía *Fusilamiento de los próceres de Cartagena* (figura 3), de la cual actualmente se conservan tres ejemplares en el Museo Nacional de Colombia, merece especial mención. Esta fue elaborada a partir de una pintura del cartagenero Luis Felipe Jaspe (1846-1918) comisionada por Carlos Jiménez en 1874, cuyo paradero actual desconocemos. Esta pintura al temple de gran tamaño —medía 6 x 4 m— fue exhibida por primera vez en un costado del templo de San Agustín de Mompox en agosto 1874, durante las fiestas de inauguración del monumento conmemorativo del 6 de agosto de 1810³⁰. Según el redactor de las memorias sobre dichas festividades, el cuadro de Jaspe habría sido “el primero de carácter histórico que se haya ensayado en nuestro país”³¹, afirmación errónea pero cuya misma enunciación da cuenta de la muy limitada práctica de la pintura histórica en Colombia en aquella época. Ese mismo año la pintura se mostró en el Paseo Público de Cartagena, como parte de la conmemoración del 11 de noviembre³².

.....
²⁶ Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia. Tomo I (1810-1930)* (Bogotá: Laguna Libros, Universidad de los Andes, 2014), 114-115.

²⁷ Lázaro María Girón, *El Museo-taller de Alberto Urdaneta* (Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1888), 61-62.

²⁸ Pedro A. Quijano, *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes y Música en el año de 1899* (Bogotá: Tipografía de El Mensajero, 1899), 14.

²⁹ Beatriz González, *José María Espinosa*, 133.

³⁰ Noticias sobre la inauguración del monumento conmemorativo del seis de agosto de 1810 (Mompox: Imprenta de “La Palestra”, 1874), 40.

³¹ Noticias sobre la inauguración, 41-41.

³² José P. Urueta, *Los mártires de Cartagena* (Cartagena: Tipografía de Antonio Araujo, 1886), 195.

Figura 3. Fusilamiento de los próceres de Cartagena

Fuente: Luis Felipe Jaspe. Ca. 1886. Litografía en color (tinta-papel). 49 x 67 cm. Museo Nacional de Colombia, reg. 829. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

De las pinturas históricas mencionadas, únicamente las *Batallas de Espinosa* pertenecieron al Estado durante el siglo XIX. Estas se conservaban en el Palacio de Gobierno donde solo pudo haberlas contemplado un público restringido³³. Las demás permanecieron en propiedad privada hasta ya entrado el siglo XX, siendo las primeras en ingresar al Museo Nacional *La muerte del general Santander*, hacia 1912³⁴, y *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio*, en 1913³⁵. Este contexto explica que la instauración de la Escuela de Bellas Artes no haya cambiado mucho la situación de la pintura histórica en Colombia. Si bien se formaron artistas en los lenguajes pictóricos del academicismo, no aumentó de manera notable la demanda por pinturas de temática histórica. Esto impidió que se generase en las dos últimas décadas del siglo XIX una tradición de pintura histórica colombiana con el “registro heroico” que caracterizó la pintura histórica academicista europea y de otras naciones latinoamericanas. Solo después de 1910 los artistas encontrarían en el Estado un mayor apoyo para la creación

³³ Figuran en un inventario de bienes estatales de 1876. J.M. Villamizar, *Memoria del Secretario del Tesoro y Crédito Nacional dirigida al Presidente de la Unión para el Congreso* (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1876), xcii.

³⁴ Ernesto Restrepo Tirado, *Catálogo General del Museo de Bogotá* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1912), 255.

³⁵ (1913), en Archivo Histórico del Museo Nacional (AHMN), Vol: 5, f. 67.

de pinturas históricas³⁶, y ni siquiera entonces se puede afirmar que se desarrollase un proyecto de creación de un “arte nacional” en el que este tipo de representación desempeñase un papel preponderante³⁷.

Los retratos de próceres

Desde el primer cuarto del siglo XIX en Latinoamérica se desarrolló una tradición retratística cuya función trascendía el ámbito de lo privado. Se creó una iconografía republicana iniciando con los retratos de los grandes hombres de la Independencia, a la cual se añadieron gradualmente las efigies de los hombres ilustres de las generaciones posteriores. En primera instancia, esta iconografía reemplazó en el ámbito público a los retratos del monarca y los virreyes³⁸, los cuales habían desempeñado un papel central en la representación del poder durante el régimen colonial. Los retratos de los héroes de la patria sirvieron como símbolos del nuevo orden —a la par de escudos, banderas y alegorías— ocupando posiciones relevantes en espacios y ceremonias públicas³⁹. A estos también se les adjudicó una función pedagógica, al ser representaciones de sujetos poseedores de las cualidades políticas y morales que permitían caracterizarles como modelos de ciudadanía y del ejercicio de las virtudes patrióticas⁴⁰.

Además, los retratos también sirvieron para honrar y conmemorar a los fundadores de las repúblicas, convirtiéndose gradualmente en documentos históricos, situación que condujo a que se generase una preocupación por su “autenticidad”⁴¹. Este tipo de valoración múltiple se percibe en el comentario que realizaron Manuel Leónidas Scarpetta (1828-1893) y Saturnino Vergara sobre la exposición de 1871 en Bogotá. Estos afirmaron que la galería de retratos de los padres de la patria debía figurar en la exposición, “aun cuando en su mayor parte no tienen mérito artístico”, debido a que la exposición se había inaugurado el 20 de julio, conmemorando la Independencia, y “porque esas figuras deben pasar de generación en generación como enseña de heroísmo y virtudes republicanas”⁴². Los retratos de los próceres figuraron en las grandes fiestas cívicas, particularmente en la conmemoración de

³⁶ Javier G. Vilaltella, “Memoria cultural visual y pintura histórica en Colombia”, en *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y literatura en Colombia*, eds. Carlos Rincón, Sarah de Mojica y Liliana Gómez (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010), 197.

³⁷ Olga Isabel Acosta Luna, “Narraciones patrias”, 169.

³⁸ Laura Malosetti Costa, “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”, *Crítica Cultural* Vol: 4 n.º 2 (2009): 115.

³⁹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”, *Historia Mexicana* Vol: 53 n.º 2 (2003): 343-355.

⁴⁰ Luisa Fernanda Rivière Viviescas, “Lo ideal en lo visual: arte y república en la Colección Franco-Rubiano-Montoya”, *Cuadernos de Curaduría* n.º 9 (2009): 1.

⁴¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Construyendo las identidades”, 281-306.

⁴² Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, 1978), 221.

la Independencia. José María Cordovez Moure recuenta en sus *Reminiscencias* que ese día “se exponían en la galería de la Casa Municipal los abigarrados retratos de los próceres de la Independencia”⁴³. Esta descripción concuerda con lo ocurrido en 1849, cuando “fueron colocados en la gran galería del medio de la Casa municipal los retratos de muchos próceres de la Independencia en medio de las detonaciones de la pólvora i [sic] de la iluminación de fuegos artificiales”⁴⁴. También se exhibieron, por ejemplo, en una reunión de la Sociedad Filotémica en 1850⁴⁵ y en la inauguración del Liceo Granadino en 1856⁴⁶. A finales de la centuria se solicitaba el préstamo de esta clase de retratos al Museo Nacional para solemnizar eventos como la función de banera realizada por el Batallón Ayacucho en 1886⁴⁷, la celebración en la Plaza de Bolívar del 20 de julio de 1888⁴⁸ y la de 1889⁴⁹. La exposición pública que pudieron tener los retratos de los prohombres de la república en estos eventos, nos permite considerar que figuraron con mayor intensidad en el imaginario colectivo bogotano que la mayoría de las pocas pinturas históricas contemporáneas. La mención hecha por Scarpetta y Vergara de la limitada calidad artística de los retratos no es excepcional. En 1874 Rafael Pombo (1833-1912) sugirió al Gobierno comprar un retrato de José Antonio Páez elaborado por Epifanio Garay (1849-1903), para que con él “empiece a verse en los salones oficiales algo digno de la historia de Colombia y de la fama intelectual de sus hijos”⁵⁰.

Alberto Urdaneta afirmó que la difusión de las fisionomías de los próceres en el *Papel Periódico Ilustrado* se había visto dificultada por la falta de “buenos originales” para copiarlas⁵¹. No es sorprendente que Pombo y Urdaneta, impulsores del establecimiento en 1886 de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá —primera institución pública de este tipo en Colombia— considerasen como insuficientes los retratos preexistentes. Ellos fueron de los principales promotores en Colombia de lenguajes pictóricos imbuidos del academicismo europeo. “Buenos retratos”, es decir que correspondían a dichos valores estéticos, fueron elaborados por alumnos y profesores de la Escuela, destacándose por ejemplo, el Bolívar (300 x 215 cm, ca. 1890) de Garay que conserva la Gobernación de Bolívar. Sin embargo, fue ya entrado el siglo XX que los “académicos” colombianos produjeron la mayor parte de sus retratos de personajes históricos. Las diferentes funciones adjudicadas a los retratos de próceres y prohombres, junto con la escasa producción de pintura histórica, hicieron de estos un factor

.....
⁴³ José María Cordovez Moure, *Reminiscencias escogidas de Santafé y Bogotá*, comp. Ana María Otero-Cleves (Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2015), 313.

⁴⁴ 20 de julio: fiestas nacionales, 15.

⁴⁵ Sociedad Filotémica, *Instalación: acta de la sesión del 28 de octubre de 1850* (Bogotá: Imprenta del Día, 1850), 11.

⁴⁶ Juan Francisco Ortiz, *Reminiscencias* (Bogotá: Librería Americana, 1907), 248.

⁴⁷ (1886), en AHMN, Vol: 0, f. 17.

⁴⁸ (1888), en AHMN, Vol: 0, f. 22.

⁴⁹ (1889), en AHMN, Vol: 0, f. 43.

⁵⁰ Álvaro Medina, *Procesos del arte*, 247.

⁵¹ “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado* n.º 19, 20 de junio, 1882, 309.

fundamental en la construcción iconográfica de la nación colombiana. Sin embargo, para explicar este fenómeno se deben tener en cuenta consideraciones materiales y no generalizaciones vacías. Disentimos con la explicación sobre la preponderancia del retrato dada por Marta Traba y que retoma Yobenj Chicangana Bayona. Según su argumento, durante el siglo XIX el faccionalismo político colombiano habría conducido a la exclusión de los actores colectivos del relato histórico nacional, privilegiando a los “héroes” como sus protagonistas y por lo tanto su representación individualizada⁵². Esta tesis es insuficiente para explicar la especificidad de la situación colombiana, debido a que en aquella época los héroes ocuparon un lugar preponderante en todas las historiografías nacionales de América Latina y las guerras civiles no fueron patrimonio exclusivo de Colombia. Reiteramos que la diferencia entre la situación de este país y otros Estados latinoamericanos se comprende mejor si se considera la asignación de dineros, o su falta en el caso colombiano, para la producción de una “iconografía nacional”. En palabras de Jorge Orlando Melo, “con ingresos como los que se podían obtener, raras veces lograba el Gobierno librarse de una impresión de acoso, de la sensación de que no podían cubrirse los gastos que se consideraban normales del Gobierno, por bajos que estos se establecieran”⁵³. Esta penuria económica explica que el gasto en elementos suntuarios, como la comisión de obras de arte, no fuese una prioridad. Sin embargo, cuando sí se contrataron obras a los artistas, se comisionaron retratos, los cuales eran mucho más económicos que las pinturas de historia de gran formato, lo cual no dejaba de resultar importante para un Estado con tan pocos recursos como el colombiano.

Tenemos información para una época posterior que puede dar una idea de la relación de precios. En 1919 la Junta de Festejos Patrios contrató con Francisco Antonio Cano la factura del cuadro *Paso del ejército libertador por el Páramo de Pisba* (195 x 379 cm) por 1 000 pesos⁵⁴, mismo año en que el Congreso le asignó 100 pesos por la pintura de un retrato de Santander (60 x 80 cm)⁵⁵. Es importante resaltar que la constitución de esta iconografía de próceres y grandes hombres fue un proceso gradual condicionado por el devenir de la situación política. Escenario ejemplificado por el tratamiento dado a retratos e imágenes de Santander y Bolívar durante los primeros tiempos de la república. En 1821 un funcionario del tesoro firmó en Cali un recibo a favor de Carlos Quesada y otro de Joaquín Santibáñez (1789, ca. 1864) por medio de los cuales se pagaba a cada uno 32 pesos por

⁵² Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, “Imagens, Conceitos e Cultura Política: A pintura sobre a Independência da Colômbia na primeira metade do século XIX”, *Tempo* Vol: 17 n.º 31 (2011): 169; y Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (Bogotá: Colcultura, 1984), 49-50.

⁵³ Jorge Orlando Melo, “La evolución económica de Colombia, 1830-1900”, en *Nueva Historia de Colombia Vol: 2 Era Republicana*, ed. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989), 92.

⁵⁴ Olga Isabel Acosta Luna, “Narraciones patrias”, 169.

⁵⁵ Archivo General de la Nación (AGN), República, Ministerio de Obras públicas, Construcción Palacio Presidencial-Monumentos-Retratos, f. 558.

un retrato Bolívar y otro de Santander⁵⁶. El incremento de la tensión entre los partidarios de ambos hombres explica que de comisionarse al tiempo sus retratos, se pasase a una situación como la acaecida en 1827 en Mompox, cuando los adeptos de Bolívar apuñalaron un retrato de Santander. A su vez, en 1830 se fusilaron dos retratos de Bolívar en Bogotá⁵⁷. Estas tensiones continuaron después de la muerte de los representados, tal como se evidencia en el debate sostenido en torno a la propuesta de ubicación de retratos de Santander en el Senado, la Cámara y el despacho del poder ejecutivo. Joaquín Acosta (1800-1852) se opuso, arguyendo que los retratos eran “¡caduco i [sic] perecedero honor, solo usado en los países atrasados en las artes! En aquellos que se conoce el jénero monumental se decretan bustos, o estatuas, o columnas de mármol o de bronce”⁵⁸. Resalta la utilización de justificación de índole “artística” para reforzar un posicionamiento en un debate claramente político entre los ministeriales y sus detractores santanderistas. La efigie de Bolívar tampoco dejó de causar polémica tras su muerte, como lo atestiguaba la necesidad de protección de la estatua elaborada por Pietro Tenerani⁵⁹. La reticencia expresada por Acosta aparentemente no fue compartida por muchos legisladores, debido a que tanto el Gobierno nacional como los regionales recurrieron al retrato como forma de homenaje para los personajes ilustres. Fueron frecuentes las leyes y decretos por medio de los cuales se honraba a un personaje y se ordenaba la factura de su retrato. En estos textos legislativos también se solía señalar cual sería el lugar donde se expondrían las efigies, espacios como el Congreso Nacional, una asamblea estatal o departamental y, en contadas ocasiones, el Museo Nacional⁶⁰ (figuras 4, 5 y 6).

⁵⁶ AGN, Archivo Anexo, Grupo I, T. 28, D. 13, ff. 140 y 145.

⁵⁷ Daniel Gutiérrez, “Matar a un rey ausente. Los regicidios simbólicos durante el interregno neogranadino (1808-1816)”, *Economía y Política* Vol. 1 n.º 2 (2014): 24.

⁵⁸ Joaquín Acosta, “Decreto de honores a la memoria del general Santander”, *Libertad y Orden* n.º 18, 27 de mayo, 1840, 86.

⁵⁹ Carolina Vanegas Carrasco, “Arte y política a mediados del siglo XIX en la Nueva Granada: el caso del ‘Bolívar de Tenerani’”, en *II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. “Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas”* (Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Comarte, 2011).

⁶⁰ El Museo fue el repositorio de los retratos de Juan José Neira (1793-1841) y Francisco Martínez Bueno (ca. 1810-1841) ordenados en 1842. Ver Lino de Pombo, *Recopilación de las leyes de la Nueva Granada* (Bogotá: Imprenta de Zoilo Salazar, 1845), 72 y 408. Las leyes de 1848 y 1849 destinaron al Museo los retratos de Atanasio Girardot (1791-1813), Antonio Ricaurte (1796-1814), Luciano D’Elhuyar (1793-1815), Liborio Mejía (1792-1816) y José María Córdova (1799-1829). Ver José Antonio Plaza, *Apéndice a la recopilación de las leyes de la Nueva Granada* (Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1850), 13, 255 y 15. En 1854, también se determinó colocar en el Museo el retrato de Manuel María Franco (1802-1854). Ver *Leyes i decretos espedidos por el Congreso Constitucional de la Nueva Granada en 1854* (Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1854), 14.

Figura 4. Antonio Ricaurte

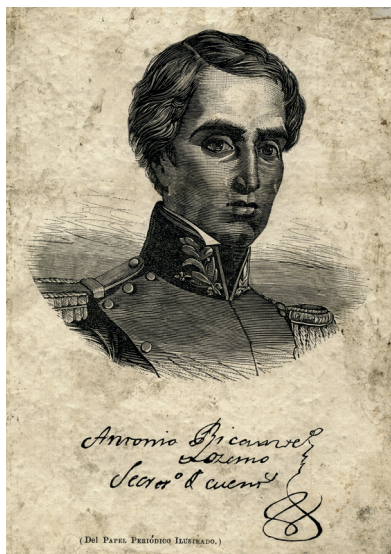


Fuente: José María Espinosa. Ca. 1830. Miniatura (acuarela-marfil). 8 x 6.1 cm.
Museo Nacional de Colombia, reg. 570. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

Figura 5. Antonio Ricaurte



Fuente: Constancio Franco, José Eugenio Montoya y Julián Rubiano. Ca. 1880. Pintura (óleo-tela).
65.5 x 53.5 cm. Museo Nacional de Colombia, reg. 295. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

Figura 6. Antonio Ricaurte

Fuente: Alberto Urdaneta y Antonio Rodríguez. 1882. Xilografía de pie (tinta-papel). 19.2 x 12.5 cm.
 Museo Nacional de Colombia, reg. 3179. Reproducción fotográfica por Samuel Monsalve Parra

El Estado colombiano y los gobiernos locales no siempre pudieron ejecutar con premura los homenajes ordenados por sus asambleas legislativas. Por ejemplo, el retrato de Santander pintado por Francisco Antonio Cano en 1919 y otro de Bolívar terminado ese mismo año por Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930) habían sido ordenados por una ley de 1874⁶¹. En una recopilación de leyes publicada en 1868, se puede comprobar que de las cinco leyes emitidas desde 1857 por la Asamblea de Cundinamarca que determinaban la factura de retratos ninguna se había ejecutado⁶², y en 1854 todavía no se había elaborado un retrato de Córdova ordenado en 1849 para el Museo Nacional⁶³. Estas demoras fueron resultado de las limitaciones del erario público, misma situación que explica la restringida producción colombiana de pintura histórica. Por decisiones legislativas se fueron formando galerías públicas de retratos de hombres ilustres, pudiéndose constatar la existencia de una colección de retratos de gobernadores

⁶¹ AGN, República, Ministerio de Obras públicas, Construcción Palacio Presidencial-Monumentos-Retratos, ff. 557 y 558.

⁶² José María Vergara y Vergara, *Recopilación de leyes y decretos del Estado Soberano de Cundinamarca* (s. l.: Imprenta de Gaitán, 1868).

⁶³ Cerbeleón Pinzón, *Apéndice al informe del secretario de relaciones exteriores presentado al Congreso de 1854* (Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1854), 12.

de Cundinamarca —trasladados al Museo Nacional en 1913⁶⁴— y la referencia a una “Galería de hombres célebres” del Estado del Cauca⁶⁵. Así mismo se proyectaron galerías de retratos que no llegaron a materializarse, como la “Galería de hombres justos de Colombia” que debía iniciar con un retrato del arzobispo Antonio Herrán (1797-1868) según un decreto de 1868⁶⁶.

Esta última galería debió haberse conservado en la Biblioteca Nacional, institución que funcionaba en la Casa de las Aulas; edificio en donde para 1868 se encontraba, en malas condiciones, el Museo Nacional⁶⁷. Aunque este último proyecto no se consolidó, se puede considerar un reflejo local del impulso que en otros lugares condujo a la instauración de galerías de sujetos ilustres. Estas habían existido en Europa desde el siglo XV, sin embargo, desde finales del XVIII y durante el XIX se transformaron, adquiriendo un carácter “nacional” en detrimento de los intereses familiares y dinásticos que habían justificado su constitución en tiempos anteriores. La National Portrait Gallery de Londres, instaurada en 1856, fue probablemente el caso más representativo, estableciéndose con un ideal de celebración nacional⁶⁸. En los debates que precedieron a su constitución se insistió en el carácter “documental” de los retratos, los cuales debían ser contemporáneos a los sujetos representados. Debido a lo cual, además de servir como una celebración de los grandes hombres de la historia inglesa, y de museo de virtudes morales, se arguyó que los retratos conservados en la Galería podrían funcionar como modelos para cuadros históricos de índole más narrativa⁶⁹. Debido a las limitaciones del erario público, no sorprende que las galerías colombianas de retratos de sujetos ilustres más relevantes —al óleo e impresas— fueran producto de la iniciativa privada y no proyectos financiados por el Estado como sí lo fue el modelo inglés. Por ejemplo, durante el siglo XIX la galería de retratos de rectores y catedráticos del Colegio Mayor del Rosario conformada durante la colonia se complementó principalmente con donaciones. Familiares de los retratados, profesores y estudiantes asumieron el costo de la factura de la mayoría de las pinturas de rectores, catedráticos y alumnos célebres que ingresaron a la colección de esta institución a lo largo de esta centuria⁷⁰. Es necesario destacar la labor de José María Espinosa quien, según Beatriz González, por medio de sus dibujos y pinturas de próceres y grandes hombres habría creado “una iconografía destinada a difundirse a través del grabado y de los libros de historia”.⁷¹

.....
⁶⁴ AHNM (1913), Vol: 5 1913, f. 163.

⁶⁵ Julián Trujillo, *Mensaje del presidente del Estado Soberano del Cauca a la Legislatura de 1869* (Cali: Imprenta de Eustaquio Palacios, 1869), 40.

⁶⁶ José María Vergara y Vergara, *Recopilación de leyes*, 500.

⁶⁷ Martha Segura, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1923-1994. Tomo II: historia de las sedes* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995), 24.

⁶⁸ Shearer West, *Portraiture. Oxford History of Art* (Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 2004), 43-50.

⁶⁹ Paul Barlow, “The imagined hero as incarnate sign: Thomas Carlyle and the mythology of the ‘national portrait’ in Victorian Britain”, *Art History* Vol: 17 n.º 4 (1994): 518-522.

⁷⁰ María Clara Guillén de Iriarte, “Memoria de un tesoro”, en *Tesoros del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario: 350 años*, ed. Benjamín Villegas (Bogotá: Villegas Editores, 2003), 40.

⁷¹ Beatriz González, *José María Espinosa*, 76.

Esta investigadora transcribe el recibo por medio del cual se le pagaron a Espinosa en 1850 los retratos de Girardot, Ricaurte y D'Elhuyar destinados al Museo Nacional⁷², siendo estos una pequeña muestra de los setenta retratos de los “héroes de nuestra primera época” que en sus memorias Espinosa afirma haber realizado⁷³. Si bien estas obras no se encontraban en un solo lugar ya que en su mayoría fueron comisionadas por los retratados y sus familias, debieron exhibirse en las fiestas cívicas mencionadas y circularon por medio impreso. De mano de Espinosa fueron los retratos de próceres y grandes hombres litografiados en París en 1843, así como muchos de los litografiados por los hermanos Martínez en Bogotá a partir de 1848 para el *Neogranadino*⁷⁴. En la segunda mitad del siglo XIX también se publicaron retratos en el periódico *El Iris* (1866). Sin embargo, la mayor empresa de divulgación impresa de retratos de próceres fue la realizada por Urdaneta en el *Papel Periódico Ilustrado*⁷⁵. La circulación impresa pudo llevar estas representaciones a un público potencialmente nacional, sobrepasando grandemente el alcance de las exhibiciones bogotanas, y, por lo tanto, incrementando sustancialmente la importancia de su papel en la formación del imaginario iconográfico nacional.

La Colección Franco

No obstante la importancia de estas empresas, la principal galería de retratos elaborada en Colombia durante el siglo XIX fue aquella realizada por Constancio Franco (1842-1917). Esta fue lo más parecido a una “galería nacional” con que contó este país durante el siglo XIX, siendo la de mayor envergadura de su época. Su producción arrancó en 1878⁷⁶ por iniciativa particular de Franco, participando en su factura Julián Rubiano (ca. 1855-1925) y Eugenio Montoya (ca. 1860-1922)⁷⁷. En esta colección de cerca de 150 retratos al óleo se representaron estadistas, militares, políticos, científicos, literatos e individuos cuyo origen no era de élite y dos mujeres, los cuales en su totalidad habían participado en el proceso de Independencia. Franco, productor de obras divulgativas de “historia patria”, con esta serie de pinturas se propuso proporcionar varios modelos de ciudadanía al público, reflejando el escaso número de mujeres y de sujetos

.....
⁷² Beatriz González, *José María Espinosa*, 80-81.

⁷³ Beatriz González, *José María Espinosa*, 80-81 y José María Espinosa, *Memorias de un abanderado* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1942), 227-228. Las *Memorias* de Espinosa se publicaron por primera vez en 1876.

⁷⁴ Beatriz González, *José María Espinosa*, 127-141.

⁷⁵ Wilson Ferney Jiménez Hernández, “La representación del proceso de Independencia en el *Papel Periódico Ilustrado*. 1881-1887” (tesis de pregrado en Historia, Universidad del Valle, 2011).

⁷⁶ Constancio Franco Vargas, *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la Independencia* (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880). Prólogo sin paginar.

⁷⁷ La participación de este último ha sido puesta en duda. María Catalina Rincón y Andrés Robayo, “Retratos de próceres y mártires de la Independencia de Colombia. Acercamiento a la colección de Constancio Franco Vargas” (tesis de pregrado en Restauración de Bienes Muebles, Universidad Externado de Colombia, 2004), 81.

populares, el etnocentrismo, machismo y clasismo propio de las élites que a finales del siglo XIX imponían su discurso sobre la nación. La Independencia, origen de la nación y su mitología, proveía más fácilmente modelos para la formación de ciudadanos ideales que la división política y las guerras civiles que desangraron al país a lo largo del siglo XIX. Esta visión pedagógica sobre la función de la narración histórica también es perceptible en una circular enviada el 2 de septiembre de 1881, por parte de Ricardo Becerra, secretario de Instrucción Pública.

Allí se invitaba a los gobiernos de los Estados federales a participar en el enriquecimiento del Museo Nacional. Entre otras cosas, Becerra sugería enviar al museo objetos sobre la “historia patria, entendiéndose por tal, no la de nuestras desastradas guerras civiles, sino la del gran periodo en que, para conquistar independencia y derecho de Gobierno propio, desplegaron nuestros padres virtudes verdaderamente heroicas”⁷⁸. Becerra, como Franco, consideraba que en las glorias de la generación de sus abuelos se encontrarían los modelos de ciudadano ideal que debían proyectar retratos, biografías, museos, celebraciones, etc. En 1882 se determinó la compra de la serie de retratos de Franco por parte del Estado. Como resultado de los debates acaecidos durante los meses de febrero y marzo en la Cámara y el Senado, se aprobó el 28 de marzo la Ley 4.^a. Esta ratificaba el contrato de compra de la colección de cuadros al óleo y ordenaba que su adquisición se incluyese en los presupuestos de 1882 y 1883. Además, establecía que “El poder Ejecutivo cuidará que se conserve la mencionada colección en el lugar donde estime por conveniente colocarla, y la exhibirá al público todos los años el 20 de Julio, a fin de que el pueblo se acostumbre a tributar el debido homenaje de admiración y respeto a los fundadores del derecho en la América Meridional”⁷⁹. La serie de retratos debía exhibirse al menos el día de conmemoración de la Independencia, como ocurría desde hacía décadas con otras pinturas de la misma temática. Así mismo de este pasaje se infiere que la serie de retratos no fue concebida para el Museo Nacional, quedando por determinar el lugar donde se albergaría permanentemente. Esta última información contradice y desvirtúa el juicio que la historiografía suele referir respecto a la adquisición de la Colección Franco. Es decir, que esta “había sido comprada por el presidente Núñez en 1886, con destino al Museo Nacional”⁸⁰. No obstante, poco tiempo después la colección en efecto fue remitida a este lugar. Encontramos evidencia documental de la orden de traslado al Museo Nacional de la Colección Franco, hasta entonces conservada en el Palacio de Gobierno. En una comunicación del 19 de julio de 1884, firmada por Eustorgio Salgar (1831-1885) y dirigida al secretario de Instrucción Pública se determina lo siguiente: “El Ciudadano Presidente de la República ha tenido a bien disponer que se trasladen al Museo Nacional los retratos de los Próceres y Mártires de la Patria que actualmente se hallan colgados en la casa habitación del mismo Presidente”⁸¹.

⁷⁸ Martha Segura, *Itinerario del Museo*, 143.

⁷⁹ “Ley 4.^a de 1882”, *Diario Oficial* n.º 5315 Año XVIII, lunes 3 de abril, 1882.

⁸⁰ Amada Carolina Pérez, “La memoria convertida en exhibición: adecuaciones de la sección de Historia Patria en el Museo Nacional de Colombia, 1880-1912”, en *Del dicho al hecho. 200 años de Independencia y ciudadanía en Colombia: XIII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011), 129.

⁸¹ AGN, Archivo Anexo, Grupo II, T. 28, D. 11, 5, ff. 3 y 3v.

Los retratos referidos, conservados en el Palacio de Gobierno junto con las Batallas de Espinosa, no serían otros que los de la Colección Franco, juicio reforzado por otras referencias documentales. Por ejemplo, Alberto Urdaneta (1845-1887) mencionó en su *Esjematología*, publicada el 24 de julio de 1883, que el retrato de Bolívar que pertenecía a la Colección Franco se conservaba en el Palacio de Gobierno⁸². Tradicionalmente los retratos de la Colección Franco no han sido considerados muestras representativas de los avances de la plástica colombiana de finales del siglo XIX. En efecto, el historiador del arte Gabriel Giraldo Jaramillo (1916-1978) los consideró “sin criterio artístico alguno”⁸³. Esta situación fue abordada durante los debates en el Congreso de febrero y marzo de 1882, tal como revela la intervención del representante Eudocio Constaín:

La colección de ciento cincuenta retratos de próceres de la Independencia nacional, tribuneros, publicistas y hombres de letras, formada con inteligencia y asidua perseverancia bajo la inspiración y dirección del señor Franco V., tiene el mérito artístico que por ahora, dada la circunstancia de existir sino muy raros personajes de cuya imagen quiere conservarse, puede alcanzarse entre nosotros, y máxime si se atiende que los retratos que han podido tenerse a la vista adolecen de la imperfección consiguiente a la época de relativo atraso en que fueron hechos y al transcurso de algunos años. Dicho mérito esta testificado con la opinión de los Profesores señores Alberto Urdaneta, Felipe S. Gutiérrez, Pantaleón Mendoza, José María Espinosa Prieto y Epifanio Garay, quienes, parece indudable, llevan la vanguardia, entre nosotros, en el progresivo desarrollo del precioso arte de la pintura...⁸⁴

Los sujetos a quienes se encargó juzgar el mérito de la Colección Franco eran los principales exponentes del medio artístico de entonces, no obstante, el valor que reconocieron en los óleos de la serie no fue plástico sino documental e histórico. Constaín refirió que los pocos individuos que seguían vivos fueron retratados, mientras que los ya fallecidos fueron representados mediante copias de retratos antiguos. Franco había anunciado que deseaba “dar a la estampa tantas memorias biográficas cuantos retratos consiga de aquellos preclaros varones”⁸⁵. A partir de estos retratos él y sus colaboradores estaban formando “una colección lo más completa posible de cuadros al óleo”. De la declaración de Franco se infiere que los cuadros de su colección eran copias de pinturas y retratos fotográficos preexistentes, debido a lo cual, a pesar de las limitaciones pictóricas de los retratos, se puede deducir que

.....
⁸² Alberto Urdaneta, “Esjematología o ensayo Iconográfico de Bolívar”, *Papel Periódico Ilustrado* n.º 46-48, 24 de julio, 1883, 405.

⁸³ Gabriel Giraldo Jaramillo, *La pintura en Colombia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1948), 136.

⁸⁴ Eudocio Constaín, “Informe”, *Anales de la Cámara de Representantes* n.º 3 Año 1, Bogotá, viernes 17 de marzo, 1882, 23.

⁸⁵ Constancio Franco Vargas, *Rasgos biográficos*, s. p.

existió un relativo respeto del modelo copiado. Entonces, la importancia de esta galería, aparte de su función moral-pedagógica, recaía justamente en su valor documental.

Al respetar la iconografía de los retratos preexistentes, la colección de retratos elaborada por Franco y sus colaboradores se embebió de un sentido no totalmente disímil, *mutatis mutandis*, del principio de organización de la National Portrait Gallery. La gran diferencia residía en que el relato nacional presentado en la serie de retratos de Franco se restringía a la Independencia, sin asumir la profundidad histórica del caso inglés. Con el fin de reunir las imágenes necesarias para la elaboración de su galería —recordemos el carácter privado de la mayor parte de los retratos— Franco tuvo que recurrir a los familiares y descendientes de los personajes en cuestión. Hay un curioso testimonio del modo de proceder de Franco. En una misiva de 28 de junio de 1912, dirigida al ministro de Instrucción Pública por Manuel París Rubio, este le solicitó el permiso de copiar el retrato de su padre perteneciente a la Colección Franco. Esto debido a que “el retrato de mi padre, prestado al Dr. Franco, no fue devuelto ni se sabe su paradero”⁸⁶.

Para concluir, el Museo Nacional

La incorporación de la Colección Franco a los acervos del Museo Nacional de Colombia permitió a Fidel Pombo (1837-1901), su director entre 1884 y 1901, constituir una galería de retratos que, según Amada Pérez⁸⁷, servía como eje del relato histórico presentado en el catálogo del Museo publicado entre 1886 y 1888⁸⁸. Pérez concluye que entonces el Museo funcionaba, en buena parte gracias a su pinacoteca “como un dispositivo de representación de las élites, por un lado, y de las curiosidades, por otro, en el que los indígenas de los territorios nacionales se aparecían como los únicos pobladores radicalmente distintos”⁸⁹. Los demás grupos culturales estaban ausentes del relato histórico del Museo, y habrían sido considerados poco más que los receptores pasivos de los modelos de virtud y ciudadanía presentados. Estamos de acuerdo con lo afirmado por Amada Pérez, sin embargo consideramos necesario tener en cuenta las limitaciones que caracterizaron el funcionamiento de este dispositivo de representación. Pombo solo pudo articular un relato histórico coherente debido al depósito en el Museo de una serie de pinturas que no había sido adquirida originalmente para la colección y que fue elaborada por iniciativa privada. Los escasos recursos que el Estado podía adjudicar al Museo, hizo que este dependiera principalmente de asignaciones de objetos conservados en otras dependencias gubernamentales y de donaciones privadas. Aunque originalmente el Museo Nacional, fundado

⁸⁶ AGN, Archivo Anexo, Grupo II, T. 28, D. 11, 5, f. 100.

⁸⁷ Amada Carolina Pérez, “Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia 1880-1910” (tesis de doctorado en Historia, El Colegio de México, 2011), 169.

⁸⁸ Fidel Pombo, *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá* (Bogotá: Imprenta de “La Luz”, 1886), 51-84.

⁸⁹ Amada Carolina Pérez, “Nosotros y los otros”, 185.

en 1823, fue concebido como un museo de historia natural, desde sus primeros tiempos ingresaron a sus colecciones objetos de índole histórica y artística⁹⁰. Testimonios de la década de 1850 destacan la presencia en el museo de retratos de Colón, Humboldt, Pablo Morillo, algunos reyes de España, los virreyes del Nuevo Reino de Granada⁹¹ y de militares de las guerras de Independencia⁹² y de las contiendas civiles, como Juan José Neira⁹³. Todos donados o trasladados, salvo aquellos de los militares que fueron comisionados en 1842 y 1848.

Esta situación también la ejemplifica el ingreso al Museo de los retratos de las dos principales figuras del proceso independentista colombiano; ingreso ocurrido décadas después de la fundación de la institución. El primer retrato al óleo de Santander que llegó al Museo fue pintado por José María Espinosa en 1853 y donado por los descendientes del general en 1887⁹⁴. A su vez, el primer óleo con la efigie de Bolívar que arribó a las colecciones fue el perteneciente a la Colección Franco⁹⁵, la cual permitió dar a la pinacoteca del Museo un carácter “nacionalista” y de apología de los próceres de la que antes carecía. La constitución de la pinacoteca del Museo Nacional dependió de donaciones y traslados, siendo un proceso más bien azaroso. Lo anterior es notable debido a que este escenario debió ser el espacio de consagración de pinturas históricas y retratos de hombres ilustres, lo cual realmente no ocurrió. Hemos evocado que durante el siglo XIX la producción de estas pinturas se vio limitada por la falta de recursos del Estado. Por lo tanto, y sin negar su relativa importancia en la constitución de la iconografía que ha informado al imaginario nacional, debemos resaltar que su producción no fue resultado de proyectos “nacionales” de producción de imágenes financiados por el Estado. En cambio, como Olga Acosta afirmó para un periodo posterior, esta resultó de intereses particulares de algunas instituciones, artistas y políticos⁹⁶. El tener presente que en la Colombia del siglo XIX la constitución de la pinacoteca del Museo Nacional, la producción de la iconografía de los próceres y de las pocas pinturas históricas elaboradas en el país fueron procesos que dependieron sustancialmente de la iniciativa privada y que no fueron resultado de planes de carácter estatal, nos debe conducir a relativizar los juicios realizados sobre el *poder de la representación* en el proceso de constitución de la nación.

.....
⁹⁰ María Paola Rodríguez Prada, *Le Musée National de Colombie (1823-1830) - Histoire d'une création* (Paris: L'Harmattan, 2013), 384-388.

⁹¹ Fueron trasladados al Museo desde la Tesorería del Estado en 1833, durante la dirección de Joaquín Acosta. AGN, República, Instrucción Pública, Legajo 126, f. 33. Agradezco esta referencia a Libardo Sánchez Paredes, investigador del Departamento-Curaduría de Historia del Museo Nacional.

⁹² Daniel Gutiérrez, “Matar a un rey ausente”.

⁹³ Martha Segura, *Itinerario del Museo*, 96 y 104.

⁹⁴ (1887), en AHMN, Vol: 0, f. 11.

⁹⁵ El Museo contaba con litografías de la efigie del Libertador. Fidel Pombo, *Nueva guía*, 63.

⁹⁶ Olga Isabel Acosta Luna, “Narraciones patrias”, 169.

Referencias

Fuentes primarias

Archivo

- [1] Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia. Archivo Anexo, Grupo I, T. 28.
- [2] Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia. Archivo Anexo, Grupo II, T. 28.
- [3] Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia. República, Instrucción Pública, Legajo 126.
- [4] Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia. República, Ministerio de Obras públicas, Construcción Palacio Presidencial-Monumentos-Retratos.
- [5] Archivo Histórico del Museo Nacional (AHMN), Bogotá-Colombia. Vol: 0.
- [6] Archivo Histórico del Museo Nacional (AHMN), Bogotá-Colombia. Vol: 5.

Publicaciones periódicas

- [7] “Actas de los jurados de calificación: República de Colombia. Bogotá, Febrero 18 de 1887”. *Anales de la Instrucción Pública de la República de Colombia* Vol: 10 (1887): 282-296.
- [8] “Centenario de Bolívar”. *Papel Periódico Ilustrado* n.º 36, Bogotá, 15 de marzo, 1883, 194-195.
- [9] “El centenario del Libertador en Bogotá”. *Papel Periódico Ilustrado* n.º 50, 20 de agosto, 1883, 29-32.
- [10] “Ley 4.ª de 1882”. *Diario Oficial* n.º 5315 Año XVIII, lunes 3 de abril, 1882.
- [11] “Nuestros grabados”. *Papel Periódico Ilustrado* n.º 19, 20 de junio, 1882.
- [12] Acosta, Joaquín. “Decreto de honores a la memoria del general Santander”. *Libertad y Orden* n.º 18, 27 de mayo, 1840, 85-86.
- [13] Constaín, Eudocio. “Informe”. *Anales de la Cámara de Representantes* n.º 3 Año 1, Bogotá, viernes 17 de marzo, 1882, 23.
- [14] Urdaneta, Alberto. “Esjematología o ensayo Iconográfico de Bolívar”. *Papel Periódico Ilustrado* n.º 46-48, 24 de julio, 1883, 405.

Documentos impresos y manuscritos

- [15] *20 de julio: fiestas nacionales*. Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1849.
- [16] *Anales del Senado de plenipotenciarios*, Serie 1.ª n.º 11, Bogotá, lunes 27 de marzo, 1882, 86-87.
- [17] Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias escogidas de Santafé y Bogotá*. Compilado por Ana María Otero-Cleves. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2015.
- [18] Escuela de Bellas Artes de Colombia, *Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, General Alberto Urdaneta*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1886.
- [19] Espinosa, José María. *Memorias de un abanderado*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1942.

- [20] Franco Vargas, Constancio. *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la Independencia*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880.
- [21] Girón, Lázaro María. *El Museo-taller de Alberto Urdaneta*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1888.
- [22] *Leyes i decretos expedidos por el Congreso Constitucional de la Nueva Granada en 1854*. Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1854.
- [23] *Noticias sobre la inauguración del monumento conmemorativo del seis de agosto de 1810*. Mompox: Imprenta de “La Palestra”, 1874.
- [24] Ortiz, Juan Francisco. *Reminiscencias*. Bogotá: Librería Americana, 1907.
- [25] Pinzón, Cerbeleón. *Apéndice al informe del secretario de relaciones exteriores presentado al Congreso de 1854*. Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1854.
- [26] Plaza, José Antonio. *Apéndice a la recopilación de las leyes de la Nueva Granada*. Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1850.
- [27] Pombo, Fidel. *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de “La Luz”, 1886.
- [28] Pombo, Lino de. *Recopilación de las leyes de la Nueva Granada*. Bogotá: Imprenta de Zoilo Salazar, 1845.
- [29] Quijano, Pedro A. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes y Música en el año de 1899*. Bogotá: Tipografía de El Mensajero, 1899.
- [30] Restrepo Tirado, Ernesto. *Catálogo General del Museo de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1912.
- [31] Scarpetta, Leónidas y Saturnino Vergara. *Diccionario biográfico de los campeones de la libertad de Nueva Granada, Venezuela, Ecuador i Perú*. Bogotá: Imprenta de Zalamea, 1879.
- [32] Sociedad Filotémica. *Instalación: acta de la sesión del 28 de octubre de 1850*. Bogotá: Imprenta del Día, 1850.
- [33] Trujillo, Julián. *Mensaje del presidente del Estado Soberano del Cauca a la Legislatura de 1869*. Cali: Imprenta de Eustaquio Palacios, 1869.
- [34] Urueta, José P. *Los mártires de Cartajena*. Cartagena: Tipografía de Antonio Araujo, 1886.
- [35] Vergara y Vergara, José María. *Recopilación de leyes y decretos del Estado Soberano de Cundinamarca*. S. l.: Imprenta de Gaitán, 1868.
- [36] Villamizar, J.M. *Memoria del Secretario del Tesoro y Crédito Nacional dirigida al Presidente de la Unión para el Congreso*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1876.

Fuentes secundarias

- [37] Acosta Luna, Olga Isabel. “Narraciones patrias. Representación pictórica de sucesos históricos de la Independencia durante la primera mitad del siglo XX”. En *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, editado por Olga Isabel Acosta Luna, Ángela Santamaría Delgado y Miguel Garzón. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010, 104-129.

- [38] Amigo Cerisola, Roberto. "Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina". En *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editado por Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 315-332.
- [39] Barlow, Paul. "The imagined hero as incarnate sign: Thomas Carlyle and the mythology of the 'national portrait' in Victorian Britain". *Art History* Vol: 17 n.º 4 (1994): 517-545.
- [40] Calderón Schrader, Camilo. "La pintura histórica en Colombia". *Boletín de Historia y Antigüedades* n.º 814 (2001): 627-657.
- [41] Castro Vieira Christo, Maraliz de. "A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutorio". *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* n.º 740 (2009): 1147-1168.
- [42] Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. "Imagens, Conceitos e Cultura Política: A pintura sobre a Independência da Colômbia na primeira metade do século XIX". *Tempo* Vol: 17 n.º 31 (2011): 145-176.
- [43] Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura en Colombia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- [44] González, Beatriz. *José María Espinosa: abanderado del arte en el siglo XIX*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Banco de la República, El Áncora Editores, 1998.
- [45] Guillén de Iriarte, María Clara. "Memoria de un tesoro". En *Tesoros del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario: 350 años*, editado por Benjamín Villegas. Bogotá: Villegas Editores, 2003, 23-49.
- [46] Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Bajo el ala de las academias. El Neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del XIX". En *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, coordinado por Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, 45-87.
- [47] Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)". En *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, coordinado por Víctor Mínguez Cornelles y Manuel Chust Calero. Valencia: Universitat de Valencia, 2003, 281-306.
- [48] Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica". *Historia Mexicana* Vol: 53 n.º 2 (2003): 341-390.
- [49] Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "La pintura histórica en la Argentina". *Atrio* n.º 8 (1996): 197-214.
- [50] Gutiérrez, Daniel. "Matar a un rey ausente. Los regicidios simbólicos durante el interregno neogranadino (1808-1816)". *Economía y Política* Vol: 1 n.º 2 (2014): 5-37.
- [51] Jiménez Hernández, Wilson Ferney. "La representación del proceso de Independencia en el *Papel Periódico Ilustrado*. 1881-1887". Tesis de pregrado en Historia, Universidad del Valle, 2011.
- [52] Londoño Vélez, Santiago. *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2002.

- [53] Malosetti Costa, Laura. “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”. *Crítica Cultural* Vol: 4 n.º 2 (2009): 111-123.
- [54] Malosetti Costa, Laura. “Poderes de la pintura en Latinoamérica”. *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual* n.º 740 (2006): 61-98.
- [55] Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, 1978.
- [56] Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia. Tomo I (1810-1930)*. Bogotá: Laguna Libros, Universidad de los Andes, 2014.
- [57] Melo, Jorge Orlando. “La evolución económica de Colombia, 1830-1900”. En *Nueva Historia de Colombia Vol: 2 Era Republicana*, editado por Álvaro Tirado Mejía. Bogotá: Planeta, 1989, 65-100.
- [58] Pérez Benavides, Amada Carolina. “La memoria convertida en exhibición: adecuaciones de la sección de Historia Patria en el Museo Nacional de Colombia, 1880-1912”. En *Del dicho al hecho. 200 años de Independencia y ciudadanía en Colombia: XIII Cátedra Anual de Historia* Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011, 109-135.
- [59] Pérez Benavides, Amada Carolina. “Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia 1880-1910”. Tesis de Doctorado en Historia, El Colegio de México, 2011.
- [60] Pérez Vejo, Tomás. “La pintura de historia y la invención de las naciones”. *Locus. Revista de Historia* Vol: 5 n.º 1 (1999): 140-159.
- [61] Pérez Vejo, Tomás. “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, *Historia y Grafía* Vol: 5 n.º 16 (2001): 73-110.
- [62] Rincón, María Catalina y Andrés Robayo. “Retratos de próceres y mártires de la Independencia de Colombia. Acercamiento a la colección de Constancio Franco Vargas”. Tesis de pregrado en Restauración de Bienes Muebles, Universidad Externado de Colombia, 2004.
- [63] Rivière Viviescas, Luisa Fernanda. “Lo ideal en lo visual: arte y república en la Colección Franco-Rubiano-Montoya”. *Cuadernos de Curaduría* n.º 9 (2009).
- [64] Rodríguez Prada, María Paola. *Le Musée National de Colombie (1823-1830) - Histoire d'une création*. París: L'Harmattan, 2013.
- [65] Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1923-1994. Tomo II: historia de las sedes*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995.
- [66] Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, 1984.
- [67] Vanegas Carrasco, Carolina. “Arte y política a mediados del siglo XIX en la Nueva Granada: el caso del ‘Bolívar de Tenerani’”. En *II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*. “Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas”. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Comarte, 2011).

- [68] Vargas Murcia, Laura Liliana. *Pedro Alcántara Quijano Montero. Más allá de la pintura histórica: el hallazgo del color*. Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006.
- [69] Vilaltella, Javier G. "Memoria cultural visual y pintura histórica en Colombia". En *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y literatura en Colombia*, editado por Carlos Rincón, Sarah de Mojica y Liliana Gómez. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010, 179-214.
- [70] Weber, Alfredo. "La pintura venezolana en la segunda mitad del siglo XIX", *Revista Mañongo* n.º 36 (2011): 199-224.
- [71] West, Shearer. *Portraiture. Oxford History of Art*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 2004.



Cómo citar:

Robledo Páez, Santiago. "Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX: ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas". *Historia y Sociedad* n.º 34 (2017): 77-102. <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n34.66633>
