



DISPUTAS MONUMENTALES

◆
Escultura y política en el Centenario
de la Independencia (Bogotá, 1910)

CAROLINA VANEGAS CARRASCO

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Enrique Peñalosa Londoño

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ

María Claudia López Sorzano

SECRETARIA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Mauricio Uribe González

DIRECTOR INSTITUTO DISTRITAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Margarita Castañeda Vargas

SUBDIRECTORA DE DIVULGACIÓN Y APROPIACIÓN DEL PATRIMONIO

Carolina Vanegas Carrasco

INVESTIGACIÓN Y TEXTOS

Ximena Bernal Castillo

COORDINACIÓN EDITORIAL Y DE PUBLICACIONES

Yessica Acosta Molina

DISEÑO GRÁFICO

Bibiana Castro Ramírez

CORRECCIÓN DE ESTILO

Camilo Andrés Moreno, Carmen Cecilia Muñoz Burbano, Gabriel Escalante Guzmán, Hugo Delgadillo, Ignacio Alberto Henao, Isidoro Medina Patiño, Jorge Eduardo Arango, María Paola Rodríguez, Ricardo Robayo Vallejo, Carlos Hernández-IDPC, Carlos Lema-IDPC, Diego Robayo-IDPC, Margarita Mejía-IDPC, Biblioteca Pública Piloto, Casa

del Florero. Museo de la Independencia, Casa-Museo Quinta de Bolívar, Colección Banco de la República, Costantino Ferlauto-Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna, Fondo Ernst Rothlisberger. Universidad Nacional de Colombia, Museo de Bogotá, Museo de la Sociedad de Cirugía de Bogotá, Rocío Céspedes-Museo Nacional de Bellas Artes de Paraguay Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, © Museo Nacional de Colombia / Ángela Gómez Cely, © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura, © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra, © Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve Pino, © Casa Museo Quinta de Bolívar / Jairo Gómez.

FOTOGRAFÍA

Buenos y Creativos S. A. S

Bogotá, 2019

ISBN 978-958-52073-1-8

IMPRESIÓN

*La presente publicación corresponde al proyecto editorial que realizó el IDPC al trabajo de tesis Doctoral en Historia desarrollado por Carolina Vanegas en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina entre los años 2012 y 2015.

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural

www.idpc.gov.co

Calle 8.ª n.o 8-52

Detalle de la escultura ecuestre de Simón Bolívar de Frémiet en el monumento a Los Héroes. Foto: Carlos Hernández Llamas-IDPC

IMAGEN DE CARÁTULA

Alcaldía de Bogotá



DISPUTAS MONUMENTALES



Escultura y política en el Centenario
de la Independencia (Bogotá, 1910)

CAROLINA VANEGAS CARRASCO



Detalle de una vista panorámica de Bogotá en 1910. Imagen tomada desde el atrio de la iglesia del barrio Egipto. 1910. Urna Centenaria. Archivo de Bogotá



CONTENIDO

P_08 Agradecimientos
Presentación
Introducción

P_29 **DISPUTAS, DIÁLOGOS Y REAPROPIACIONES DE LA MEMORIA BOLIVARIANA A PARTIR DE SUS ESTATUAS (1846-1910)**

- “El Bolívar de Tenerani”: la construcción de un canon.
 - Hegemonía de la estatua de Bolívar de Tenerani en la segunda mitad del siglo XIX.
 - Tradición vs ¿modernidad? Disputas simbólicas entre la estatua de Tenerani y la estatua ecuestre de Bolívar de Frémiet en la celebración del Centenario.
-

P_115 **DE ORIGINALES, COPIAS E INVISIBILIDADES. LOS MONUMENTOS A FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS Y ANTONIO NARIÑO Y LA "ESTATUOMANÍA" LOCAL**

- ¡O larga y negra partida!: el Sabio Caldas en la estatua de Verlet.
- Invisibilidades en la estatua doble de Antonio Nariño (Bogotá-Pasto)

P_177 **"LOS VICEVERSAS DE BOGOTÁ": ESCULTURA (NACIONAL) Y "CIVILIZACIÓN" EN LA CELEBRACIÓN DEL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA**

- Práctica y técnica en la enseñanza de la escultura en Colombia en el siglo XIX.
- La escultura nacional en el Centenario de la Independencia.
- Un ejemplo paradigmático: la estatua de la Pola de Dionisio Cortés

P_249 **DE DISPUTAS Y ACUERDOS**

P_257 Mapa de ubicación de esculturas en Bogotá para 1910

P_260 Bibliografía

AGRADECIMIENTOS



La investigación que presento en este libro es el resultado de muchos procesos, relaciones, conversaciones y experiencias, así como de la colaboración y apoyo de muchas personas e instituciones. Hace veinte años inicié mis pesquisas sobre las esculturas y monumentos en Bogotá mientras hacía mi carrera de artista plástica en la Universidad Nacional de Colombia. Una carrera que se fue convirtiendo en una de historiadora del arte gracias a la experiencia formativa junto a Beatriz González en la curaduría de arte e historia del Museo Nacional de Colombia. Ella me transmitió su pasión por el siglo 19 y por la investigación desde la cultura material. Hace diez años, comencé una segunda etapa de especialización con otra gran apasionada del siglo 19, la historiadora del arte Laura Malosetti Costa, con quien tengo la fortuna de trabajar y seguir aprendiendo, después de haber dirigido mis tesis de maestría y doctorado, de donde surgió el libro que el lector tiene en sus manos.

Este trabajo fue posible gracias al soporte económico y académico de varias instituciones. El inicio de mis

estudios de posgrado tuvo el apoyo de la Beca del Programa para Artistas Colombianos, Carolina Oramas. Portafolio Internacional de Programas de Becas del ICETEX (2007), el cual fue complementado con media beca para el Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (2008-2009) y beca completa para el Doctorado en Historia (2012-2015) otorgadas por el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Asimismo, fui beneficiada con una Beca Interna de Postgrado Tipo II de CONICET (2012-2014) la cual, además del soporte económico y académico, tiene un especial significado para mí como estudiante extranjera a quien no deja de sorprenderle la apertura de las políticas públicas argentinas. Debo un reconocimiento especial al apoyo de los profesores, personal administrativo y autoridades del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, a quienes debo mi formación y también la oportunidad de participar en proyectos de investigación y congresos internacionales que fueron fundamentales en este recorrido.

La primera fase de la investigación dio como resultado mi tesis de maestría titulada *Disputas simbólicas en la celebración del Centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910)* que fue premiada y publicada por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia en 2012 y constituyó un importante incentivo para avanzar con la investigación aquí publicada. Van mis agradecimientos a profesores, colegas, alumnos, amigos y familiares que sería muy extenso nombrar en este espacio que me han alentado y escuchado hablar por años de un tema con tan mala prensa como los monumentos conmemorativos. Quisiera agradecer a mis excompañeros del Museo Nacional de Colombia que me facilitaron siempre las gestio-

nes para la obtención de información e imágenes, así como a Camilo Páez en la Biblioteca Nacional de Colombia, dos instituciones que fueron fundamentales para el desarrollo de la presente investigación. Finalmente a las autoridades del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural de Bogotá por el interés de divulgar mi trabajo, y en particular a Ximena Bernal, por la paciencia y entusiasmo con que trabajó en la edición del libro.

Le dedico este libro a mis compañeros de vida Juan Ricardo y Juan Manuel, por su amor y su paciencia, y por compartir la aventura. A mis padres y a mis hermanas, por creer en mí y apoyarme en todo siempre. Y a Tilín por tantas enseñanzas que llevaré siempre conmigo.

PRESENTACIÓN



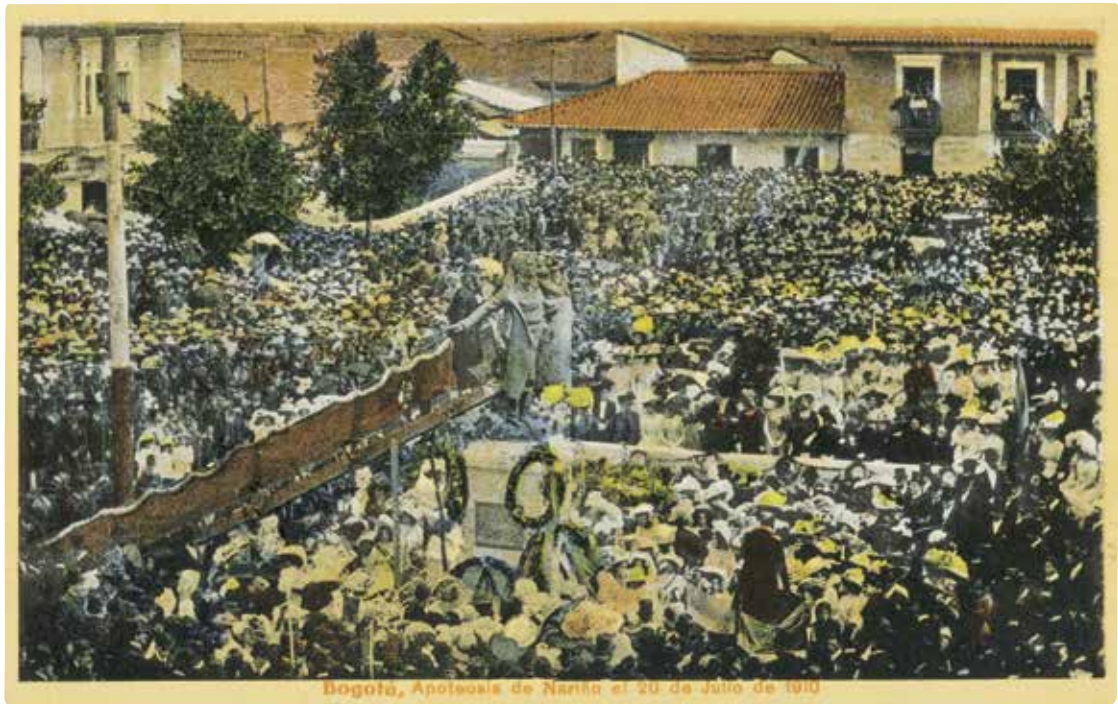
Hace nueve años, en 2010, celebrábamos el bicentenario del grito de la Independencia en Colombia. Este año, 2019, conmemoramos el bicentenario de la conformación de la República, la intención política de apropiarnos del concepto de ciudadanía y el triunfo de la batalla que daría la libertad a este territorio frente a España. En cualquiera de las dos celebraciones, los protagonistas son los mismos: los personajes que gestaron los procesos independentistas junto con las narrativas que, a partir de ellos, permitieron construir los relatos de nación que hoy nos constituyen.

En ese escenario, la elaboración y consolidación de nuestros símbolos y narrativas comprende un proceso que lejos de ser neutral o unívoco, parte de tensiones y negociaciones políticas y simbólicas. Hoy, cuando la “desfiguración” del monumento, como lo mencionaría Rosalind Krauss en *la Escultura en el espacio expandido* en 1994, hace parte de nuestra cotidianidad, nos cuesta entender a las esculturas en espacio público como objetos en los que de forma privilegiada se ma-

terializaron estas luchas de sentido siglos atrás.

Si con la ubicación de la primera escultura en espacio público en 1846 en la ciudad, representando a Simón Bolívar por parte de Pietro Tenerani, se daría la pauta para equiparar al artista-genio, al héroe y al lugar de su ubicación; para la celebración del Centenario de la Independencia en Bogotá en 1910, se consolidarían los argumentos para la contratación de artistas extranjeros y no nacionales para la elaboración de monumentos, la definición de la forma y atributos con los que debían ser representadas, pero también los discursos contrapuestos de las elites en el ejercicio de la instrumentalización de la historia.

Disputas monumentales, investigación realizada por Carolina Vanegas y que hoy edita el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC), busca complejizar la visión que tenemos sobre los monumentos y hacer evidentes los viceversas y las contradicciones en el entendimiento de su existencia material y simbólica. También nos incita a pensar, que si bien existen las dis-



Apotheosis de Nariño. 1910. Colección particular

putas, también median los acuerdos como negociaciones de significado de estos monumentos y que por lo tanto, hoy en día podemos proponer nuevas acciones para generar sentidos renovados hacia ellos.

Aun cuando algunas de estas esculturas hayan cambiado de lugar respecto a su ubicación original, o su lógica resulte ajena para muchos, la iniciativa de realizar esta publicación desde el

IDPC va de la mano de las acciones que la entidad adelanta a favor de la adopción, recuperación y conservación de las esculturas de Bogotá, pero especialmente de su entendimiento y apropiación por parte de la ciudadanía, todo esto en el marco de las celebraciones del bicentenario en la ciudad.

*Mauricio Uribe González
Director. Instituto Distrital
de Patrimonio Cultural*

PRÓLOGO



Disputas monumentales. Un magnífico título para un libro que examina los recios combates que se libraron en un particular campo de batalla, el espacio de la ciudad; por un motivo igualmente singular, la memoria de una colectividad; y, no menos importante, con unas armas inusuales para el combate pero no por ello menos efectivas, los símbolos. En efecto, la disputa por los monumentos conmemorativos en la capital de un Estado que se celebraba soberano, se convirtió en la arena donde, primero, se dirimió lo que los colombianos debíamos recordar en relación con los fundadores de la república; segundo, a quién debíamos incluir pues en el recuerdo no hay espacio para todos; tercero, qué narrativa debía dar forma y significado a la escultura encarnada en monumento; cuarto, qué estética debía arrojar al sujeto de manera que lo magnificara en su calidad de superhombre; quinto, cuáles debían ser los atributos del espacio donde se emplazaría la representación del héroe; sexto, finalmente, cuál debía ser el lugar del sujeto evocado en un recorrido urbano procesional.

Por ello, razón tiene la autora al plantear que el monumento conmemorativo fue objeto al tiempo que campo de disputas. Y son precisamente estas desavenencias las que nos dan la clave para entender hoy lo que importaba en ese entonces. De una parte, lo que estaba en juego era la capacidad de unos de imponer a los demás un recuerdo y mantenerlo activo mediante el recurso a la escultura como nemo-tecna que legitima una dominación. De otra parte, su erección en plazas y parques, porque el recuerdo se quería colectivo, era condición pues el valor simbólico del sujeto representado solo se realizaba en la materialidad de su presencia. Por ello, dice la autora, la capacidad de decidir quién, cómo y dónde debía ser representado, es la esencia misma de la disputa.

Por ejemplo, examina la autora, ¿cómo entender que durante sus primeros lustros, la escultura de Bolívar en la antigua plaza mayor de Santafé de Bogotá, estuviera rodeada por una reja que la protegía tanto de quien todavía odiaba al militar como de quienes mediando el siglo XIX aún hacían de

la plaza un lugar de abastecimiento, entretenimiento o simplemente reunión? ¿Cómo explicar que para que Bolívar reinara en el lugar principal de la ciudad, debió permitirse que la escultura de Santander brillara con mérito propio en un lugar exclusivo e igualmente atado a la historia de la ciudad? Y, ¿por qué se eligieron escultores italianos o franceses? O, ¿cuál es la razón de cambiar pedestales o no colocar en el Templete del Parque del Centenario la escultura de Bolívar fabricada inicialmente para ese lugar? También, ¿cuál fue la razón por la cual se decidió ubicar la escultura de Francisco José de Caldas en la plazuela de Las Nieves o la de Nariño en San Victorino? Y así otros asuntos en los que la autora siempre da razón del modo cómo se dirimió la disputa, de quién tuvo la fuerza para imponer la decisión y, por supuesto, de cuál recuerdo finalmente logró su puesto en la memoria de los habitantes de la capital.

Germán Rodrigo Mejía Pavony



Escultura ecuestre de Simón Bolívar de Frémiet en el monumento a Los Héroes. 2018. Foto: Carlos Lema-IDPC

INTRODUCCIÓN



Los monumentos conmemorativos fueron una de las principales estrategias simbólicas usadas en aras de la consolidación de las identidades nacionales en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. En el caso de Bogotá, la importancia de esta práctica puede considerarse inversamente proporcional a las posibilidades de implementarla, debido a diversos factores, pero especialmente al alterado clima político que desembocó en constantes guerras civiles en dicho periodo. Si bien en medio de estas confrontaciones se produjo una importante actividad simbólica a través de dispositivos como monedas, grabados, impresos, pinturas etc., el recurso escultórico resultaba mucho más oneroso, por lo que la mayoría de los decretos de honores que incluían la realización de estatuas no llegaron a realizarse. La celebración del Centenario de la Independencia en 1910 en Bogotá constituyó el momento de mayor producción de obras conmemorativas de la historia de la ciudad, razón que justifica la selección de este momento histórico para pensar en los alcances y significados de esta práctica.

Ninguna de las obras que aquí presentamos se encuentra hoy en las mismas condiciones en las que fue inaugurada en 1910, dos de ellas fueron reemplazadas y las demás, trasladadas o modificadas; varias de ellas requieren restauración, debido no solo al paso del tiempo y las consecuencias de estar a la intemperie, sino principalmente a los constantes ataques que reciben. Esta situación podría ser indicativa de varias cosas: en primer lugar, de la condición contingente de la escultura pública que se pretendía perenne y estable; en segundo lugar, que la ciudad, como contenedora de este tipo de obras, las integra o repele en medio de sus cambiantes condiciones; en tercer lugar, que los vínculos que establecen con la comunidad que las rodea también se modifican con el tiempo. Probablemente una de las razones que podría explicar de manera más elocuente el estado actual de estas obras es que son producto de una práctica muy cuestionada y (aparentemente) en desuso. Si bien desde comienzos del siglo XX la escultura tomó caminos distintos a los de la estatuaria y se proclamó hace tiempo la ruptura

con la *lógica del monumento*¹ y el surgimiento de nuevos paradigmas para la escultura, las discusiones sobre los monumentos ya erigidos y la proyección de otros nuevos muestra que la escultura conmemorativa se niega a desaparecer a pesar de tener tantos contradictores.

En el caso colombiano, este tema tiene plena vigencia debido a la urgencia del debate sobre las intervenciones —efímeras o permanentes— promovidas por la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2011, que abre la posibilidad de la “construcción de monumentos públicos en perspectiva de reparación y reconciliación”². Asimismo lo prueba el lugar simbólico que tiene en el debate público la construcción de tres monumentos (en Colombia, Estados Unidos y Cuba) como símbolo de la dejación de armas de las FARC-EP en el proceso de paz firmado en 2016³. Más

allá de las fundamentales discusiones sobre la memoria y el conflicto en el país, esta iniciativa hace eco de un proceso global de discusiones sobre la pertinencia de las obras permanentes en espacios públicos. Se discute sobre su nivel de representatividad de sectores diversos, sobre cómo controvertir la idea del monumento conmemorativo como una celebración del pasado (antimonumento), sobre los riesgos de la instrumentalización de ese pasado⁴, incluso en términos de políticas de conservación, entre muchos otros temas.

El título que elegimos, *Disputas monumentales*, pretende hacer énfasis precisamente en que, a pesar de ser comúnmente interpretado como un objeto unívoco en sus significados, el monumento conmemorativo fue y sigue siendo motivo de discusión, y por ello requiere una aproximación crítica, que no replique los grandilocuen-

1 Rosalind Krauss, “Escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 1996).

2 República de Colombia, Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, 2011, <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/ley-de-victimas/ley-de-victimas-y-restitucion-de-tierras>.

3 El 10 de diciembre de 2018, Día de los Derechos Humanos, se inauguró la obra *Fragments* realizada por Doris Salcedo en el barrio Santa Bárbara. Este espacio, además de contener esta obra, consistente en un piso forjado con las armas de las FARC-EP, se propone como un lugar para exponer obras de

artistas contemporáneos referidas al conflicto. El espacio será administrado por el Museo Nacional de Colombia, y a propósito de ello organizó, en alianza con el Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP Latinoamérica, del Instituto de Historia y Teoría Julio E. Payró, Universidad de Buenos Aires) la XXII Cátedra Ernesto Restrepo Tirado, bajo el título “Monumentos, antimonumentos y contramonumentos: espacios para la memoria”, que se llevó a cabo el 23 de noviembre de 2018.

4 Cfr. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido* (Buenos Aires: FCE, 2001).

tes discursos bajo los que suele erigirse, sino que se instale en las fisuras de estos. En palabras de James Young, se trata de hacer emerger “las tempestuosas fuerzas sociales, políticas y estéticas que normalmente se esconden bajo el taciturno exterior de los monumentos”⁵. Si bien hoy, a la luz de lo que se denominó *arte público de nuevo género*⁶, en el que predominan las acciones efímeras y el arte comunitario, no parecería necesario reafirmar la obsolescencia del monumento como recurso conmemorativo, consideramos provechoso repensar esta práctica en su momento de mayor auge —el Centenario de la Independencia—, con el fin de aportar a las discusiones sobre sus posibles pervivencias.

La celebración del Centenario de la Independencia de Colombia fue establecida por la Ley 39 de 1907. En ese

momento se conformó una Junta Nacional que, con varias modificaciones en sus integrantes desde ese momento hasta 1909, fue definiendo el programa de festejos. A partir de una lógica que justificaba la construcción de la imagen de la capital como la imagen de la nación, la mayor parte de los recursos, obras y eventos se destinaron a Bogotá⁷. La escultura conmemorativa fue uno de los recursos simbólicos más representativos dentro de este proceso de consolidación nacional, por lo cual podría decirse que las celebraciones centenarias fueron el punto culminante de la “estatuomanía”⁸ local. La celebración constituía un reto a nivel material y simbólico, ya que el país estaba arruinado como resultado de las guerras civiles —especialmen-

5 James E. Young, *The Texture of Memory: Holocausts Memorials and Meaning* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1993), 2.

6 Definido en oposición del *arte público*, según Suzanne Lacy, como “el término usado para describir esculturas e instalaciones situadas en espacios públicos”, el *arte público de nuevo género* está basado en el compromiso y es aquel “arte visual que usa medios tradicionales y no tradicionales para comunicarse e interactuar con una audiencia amplia y diversa sobre aspectos directamente relevantes para sus vidas” Suzanne Lacy, “Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys”, en *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, ed. Suzanne Lacy (Seattle: Bay Press, 1994), 19.

7 Cfr. Luis Carlos Colón Llamas, *La ciudad de la luz: Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910* (Bogotá: Museo de Bogotá, 2005).

8 A mediados del siglo XIX, la inserción de esculturas conmemorativas en las ciudades era vista como un referente de “modernidad” debido a su novedad. Tras la revolución de 1830 en Francia —y especialmente después de 1870, durante la Tercera República—, se produjo una aceleración en este proceso que fue rechazado por sus contemporáneos, quienes ya desde la década de 1840 hablaban de “estatuomanía” para referirse críticamente al aumento e instrumentalización indiscriminada de la producción de esculturas conmemorativas. Agulhon atribuye parte de esta invasión monumental a los avances técnicos del momento. Maurice Agulhon, *Historia vagabunda: Etnología y política en la Francia contemporánea* (Ciudad de México: Instituto Mora [1988] 1994), 100.

te la reciente guerra de los Mil Días (1899-1902)— y desmoralizado por la separación de Panamá en 1903. Esta situación exacerbó los sentimientos nacionalistas y antinorteamericanos que los diversos sectores sostenían en repudio de la separación de Panamá y del aumento de la inversión de Estados Unidos en el país en desmedro de inversiones nacionales. El entonces presidente Rafael Reyes renunció a su cargo por las presiones de la Unión Republicana, un partido conformado por miembros disidentes de los dos partidos tradicionales (Liberal y Conservador). La Presidencia fue ocupada por Jorge Holguín entre junio y agosto de 1909, cuando se reinstaló el Congreso, y luego de su renuncia fue nombrado Ramón González Valencia, para terminar el periodo de seis años de Reyes hasta agosto de 1910, por lo cual fue González quien encabezó las fiestas.

La conmemoración del Centenario de la Independencia fue la ocasión ideal para llamar a la unión y la paz, con la pretensión de darle un cierre a este periodo de inestabilidad política. Se planteó que el país era vulnerable por sus constantes guerras internas, y que la mejor forma de fortalecerse era a través de un discurso de unidad nacional y de fraternidad con los países

“grancolombianos” (Ecuador y Venezuela). Estas ideas fueron impulsadas a partir de un discurso antiestadounidense y prohispanista fundamentado en una supuesta unidad de lengua, raza y religión de los habitantes⁹. No sobra explicar que la mayor parte del país no se ajustaba a ninguno de dichos parámetros, tal como quedó evidenciado en el solitario homenaje que hizo Miguel Triana en la *Revista de Colombia* publicado ese año¹⁰. Si bien el autor suscribía las ideas de “progreso” y “unidad nacional”, mediante la reseña fotográfica y textual de los habitantes, culturas y regiones colombianas, mostró cuán diverso y desconocido aún era el país y qué lejos estaba la celebración bogotana de aquellas realidades. De acuerdo con ello, en el libro

9 Cfr. Carolina Vanegas Carrasco, “Representaciones de la Independencia y la construcción de una ‘imagen nacional’ en la celebración del Centenario en 1910”, en *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010* (Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010), 104-129.

10 Miguel Triana (1859-1931) fue un ingeniero civil que hizo parte de varias expediciones por Colombia a fines del siglo XIX y comienzos del XX. En sus memorias de viaje por el sur de Colombia alertó sobre la falta de pertenencia de los pueblos indígenas visitados: “todos nuestros indios [...] carecen de la noción de derechos y, por consiguiente, de la patria, que le es correlativa; pero en ninguna parte es tan peligrosa su extranjería como a inmediaciones de la frontera”. Miguel Triana, *Por el sur de Colombia* (Bogotá: Prensas del Ministerio de Educación Nacional [1907] 1950), 85.

conmemorativo del Centenario que se publicó un año después, solo se incluyeron las reseñas de las actividades realizadas en la capital¹¹.

La Junta Nacional del Centenario fue conformada en 1907, pero la coyuntura política impidió que sesionara con regularidad, lo que implicó constantes cambios en sus miembros a lo largo de dos años¹². Sin embargo, se traba-

jó sobre la base de un primer proyecto en el que seguramente Reyes tuvo gran influencia, dada la importancia que les había dado a las conmemoraciones¹³. Un informe de la Legación de Colombia en París (conformada por Pedro Carlos Manrique y Ricardo Santamaría) da cuenta de su intervención directa en el encargo de las siguientes esculturas y placas conmemorativas:

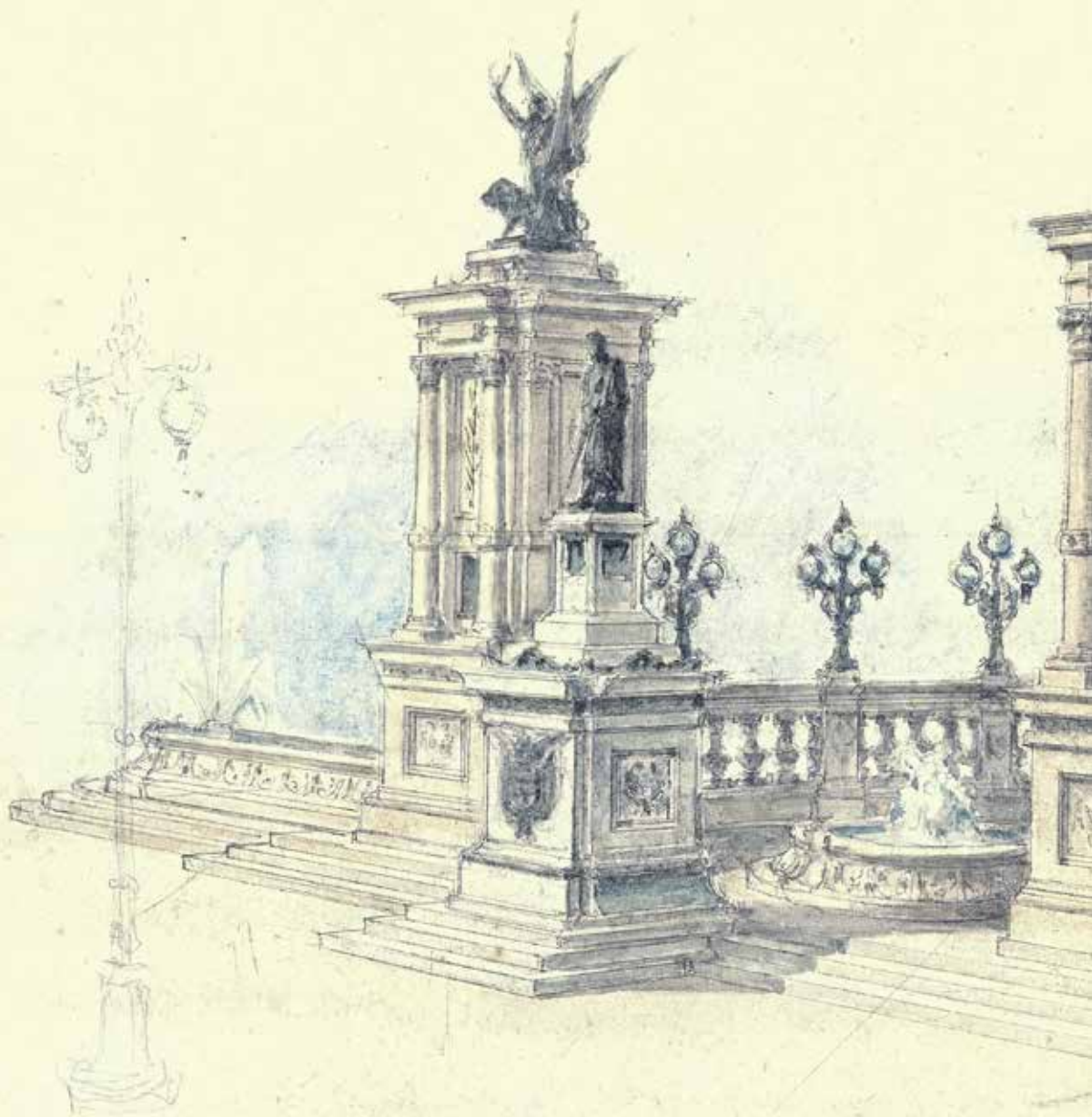
[...] un gran monumento en bronce que representara a Bolívar rodeado de las estatuas alegóricas de las cinco repúblicas que fundó [...] Busto en bronce con relieve y atributos de Antonio Nariño y nueve bustos, también en bronce para los próceres [Francisco de Paula] Santander,

11 Mientras en la *Revista de Colombia* (1910) Triana utilizó un total de 216 imágenes para presentar tanto los festejos como los paisajes, obras, industrias y comunidades indígenas y negras del país, de los 242 fotograbados del libro conmemorativo del Centenario, 123 eran retratos de los organizadores y oradores de la celebración capitalina y los demás estaban destinados a las obras y festejos en Bogotá.

12 La primera Junta Nacional del Centenario se nombró por Decreto presidencial 1300 (22 de octubre de 1907) y estaba conformada por el secretario general de la Presidencia de la República, el gobernador del Distrito Capital, Manuel Vicente Umaña, y Jorge Vélez. Poco después, el 27 de diciembre de 1907 se nombró como miembros *ad honorem* a Marceliano Vargas y Rafael Uribe Uribe. Si bien esta junta adelantó algunas contrataciones y convocatorias, la renuncia de Reyes y la situación política dejaron en suspenso las actividades hasta su reorganización. El 21 de agosto de 1909, por el Decreto 61, se creó una segunda junta conformada por Daniel J. Reyes (gobernador del Distrito Capital, en nombre de quien asistió a las reuniones el subsecretario de Gobierno), Manuel Vicente Umaña (único miembro de la junta anterior), Carlos Calderón (ministro de Relaciones Exteriores, en nombre de quien asistieron a las reuniones los subsecretarios del ministerio Gustavo Michelsen y Antonio Gómez Restrepo), Carlos J. Delgado, (ministro de Obras Públicas, en nombre de quien asistió a las reuniones el subsecretario de dicho ministerio, Pedro A. Peña), Lorenzo Marroquín,

Tomás Samper Brush y Eduardo Posada. Estos dos últimos no aceptaron el nombramiento y Manuel Vicente Umaña renunció; en su lugar fueron nombrados Silvestre Samper Uribe, Emiliano Isaza y Clímaco Iriarte, quien no aceptó. A fines de 1909 se realizaría la última modificación de la junta, en la que se incluyó al gobernador de Cundinamarca, José Ramón Lago, y se nombró como secretario a Wenceslao Ibáñez Manrique.

13 Se destacó su interés en la organización de la celebración de la Independencia en 1907 con una exposición que prefiguró lo que sería la Exposición Agrícola e Industrial del Centenario. Aquella fue presentada como el resultado de la recuperación del país durante su administración. (Cfr. República de Colombia, *Fiestas patrias. Relación de los festejos del 20 de julio y 7 de agosto de 1907 en la Capital de la República con la descripción completa del Concurso agrícola, industrial e hípico* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1907).



Ricardo Acevedo Bernal. *Proyecto para monumento con estatua de Tenerani*. Ca. 1910.
Colección Gabriel Escalante Guzmán



ACEVEDO BERNAL

[José María] Córdoba, [Antonio] Ricaurte, [Francisco José de] Caldas, [José] Acevedo Gómez, Camilo Torres, [Pantaleón Germán] Ribón, [Atanasio] Girardot y el Gran Mariscal de Ayacucho [Antonio José de Sucre]. Se pedían además veinte placas en bronce con los nombres de algunos próceres miembros de la Legión Británica.¹⁴

Este proyecto muestra cuán vigente estaba aún a comienzos del siglo XX el ideal del culto a los “grandes hombres”, que se constituía como una extensión del relato histórico biográfico¹⁵. Los encargados de contratar las obras llevaban un año adelantando gestiones para la elección de los escultores, cuando fueron informados de que se habían hecho “reformas substanciales” en el proyecto. Consistía, según el informe, en dejar el monu-

mento de Bolívar y eliminar todos los bustos citados. En cambio se planeó hacer estatuas (no se especifican los personajes) para ser ubicadas en las ciudades de Pasto, Popayán, Medellín y Barranquilla, así como un monumento conmemorativo del 11 de noviembre (día de la Independencia) para Cartagena.

Dicha reforma evidencia que la crisis política producida por la salida del presidente Reyes afectó el proyecto de la junta en cuanto a la ubicación de las obras, más que respecto al recurso mismo de la escultura conmemorativa, el cual incluso se tornaba más ambicioso al proponer la creación de estatuas en vez de bustos. Justamente lo que parece indicar la modificación es que hallaban en la escultura una manera de vincular simbólicamente dichos territorios a ese frágil proyecto de “nación” que se veía amenazado por conatos separatistas, como consecuencia de la independencia de Panamá y de las políticas de reorganización territorial y centralización de las rentas¹⁶. Si bien los informes del go-

14 Juan E. Manrique y Enrique Santamaría, “Informe de Juan Evangelista Manrique Convers y Enrique Santamaría Hurtado al Ministerio de Relaciones Exteriores (11.10.1909)”, *Revista del Centenario*, n.º. 14, 27 de abril, 1910, 106.

15 Se puede corroborar la cercanía entre este listado de próceres y el que figuraba en obras como la de Constancio Franco, *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la Independencia* (Bogotá: Medardo Rivas, 1880) o la de Manuel Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara, *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, 1879).

16 La Asamblea Nacional decretó reformas que “permitían al presidente modificar las fronteras internas de los departamentos”. James D. Henderson, *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez. 1889- 1965* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2006), 83. Además, “despojó a los depar-

bierno de Rafael Reyes mostraban un saneamiento de la economía colombiana¹⁷, los comisionados Manrique y Santamaría decidieron presentar “un presupuesto muy inferior al fijado [...] y suplicaron al señor Ministro en Comisión que, en vista de la situación del Tesoro Público, insinuara por cable al Gobierno, la conveniencia de reducir la importancia de los monumentos”¹⁸.

El Gobierno aceptó la propuesta y aprobó el encargo de dos estatuas conmemorativas, cuyos contratos se firmaron en marzo de 1909: una estatua ecuestre de Simón Bolívar para Bogotá, con Emmanuel Frémiet, y una estatua pedestre de Francisco José de Caldas para Popayán, con Raoul-Charles Verlet. En el curso de 1910, la junta encargó dos estatuas más para Bogotá dejando de lado los proyectos que se habían pensado para otras ciudades: una estatua pedestre de Antonio Nariño a Henri-Léon Gréber y otra de Anto-

nio José de Sucre a Raoul-Charles Verlet. El resto de obras inauguradas a lo largo de la celebración fueron encargadas por la municipalidad de Bogotá, así como por asociaciones y clubes privados. La instalación estratégica de las obras contribuyó a fortalecer dos ejes simbólicos: uno que iba de la entrada de la ciudad por el occidente hacia la plaza de Bolívar y otro de dicha plaza hacia el norte, su principal foco de crecimiento.

En total se erigieron ocho monumentos conmemorativos en espacios urbanos: cinco estatuas —las cuatro “oficiales” mencionadas, más otra de Policarpa Salavarrieta—, los bustos de Antonio Ricaurte y Camilo Torres, y una columna conmemorativa. Así, bajo la égida de la Junta Nacional del Centenario, la celebración se constituyó en el principal momento de instalación de esculturas en Bogotá, mediante el cual se consolidó el espacio público bogotano como receptáculo de la “historia patria”. Al mismo tiempo se culminaba un proceso de modificación de la imagen de la ciudad, en la que la red conmemorativa marcaba los ejes de crecimiento, modificaba la sociabilidad en el espacio público a través de la creación de plazas cívicas (antes consagradas al

tamentos de sus principales fuentes rentísticas (aguardientes, degüello, tabaco y salinas marinas), creó un monopolio fiscal de cueros, prohibió a los gobiernos seccionales construir ferrocarriles y nacionalizó los departamentales”. Marco Palacios y Frank Safford, *Colombia, país fragmentado, sociedad dividida: su historia* (Bogotá: Norma, 2002), 97.

17 Cfr. Baldomero Sanín Cano, *Administración Reyes 1904-1909* (Lausana: Imprenta Jorge Bridel & Cia., 1909).

18 Manrique y Santamaría, “Informe”, 106.

mercado), y con ello desplazaba hacia otras zonas de la ciudad las prácticas y las personas que no respondieran a este modelo “civilizatorio”. Analizaremos la importancia de este proceso en tanto motivo de disputas simbólicas encarnadas en la selección de los artistas, las elecciones iconográficas, el uso y modificación de esos espacios públicos, la asignación de los recursos, los discursos de inauguración y sus contradicciones, así como las recepciones de las obras; un conjunto de indicadores que evidencian que la “historia de bronce” no es tan inmóvil y fija como posiblemente proyectaban quienes erigieron las obras.

En el primer capítulo analizaremos el caso de las estatuas de Simón Bolívar como uno de los principales lugares de disputa por la memoria nacional. Es indicativo de ello que, en una ciudad que ya contaba con dos monumentos a Bolívar, y en el contexto de las limitaciones presupuestarias y la conflictividad política antes relatada, se pensara en realizar una tercera estatua para la celebración. A partir de los discursos y las discusiones suscitadas por la creación de esta obra, se verifica que existió una equiparación entre el artista de genio y el héroe, relación que contribuye a la comprensión de

la elección de artistas extranjeros que tuvieran un prestigio que aportara a la construcción del héroe. El capítulo se extiende sobre las disputas simbólicas de las élites, sobre las elecciones iconográficas y la importancia de la ubicación geográfica de las obras. Estas cuestiones evidencian que, además de las diferencias en torno a la construcción de la memoria bolivariana en el espacio público bogotano, había diferencias respecto a los modelos artísticos que deberían establecerse en el incipiente campo artístico colombiano.

En el segundo capítulo se estudian los procesos de creación y recepción de las estatuas de Antonio Nariño y Francisco José de Caldas. Nos detenemos en las representaciones iconográficas de las dos obras y en la forma en que se ubicaron en la ciudad como parte de una red conmemorativa. Asimismo, en el modo en que se construyeron estos héroes para la celebración del Centenario con relación a las necesidades del momento y sus cambiantes significados a partir de sus recepciones, las cuales tienen una estrecha relación con dichos momentos históricos y quienes los instrumentalizan. Estos procesos revelan cómo algunas obras se construyen con el tiempo como *lugares de memoria*, en tanto

son depositarias de las discusiones ideológicas, políticas, sociales y estéticas. En los casos de Nariño y Caldas, se encargaron copias para ser instaladas en ciudades distintas y bajo discursos casi opuestos. A partir de estas condiciones se muestran las fracturas de los discursos de las élites, entre ellos, el enfrentamiento de las memorias de las élites regionales con el poder central. Estudiar la fortuna crítica de estas estatuas dobles produce un juego de presencias y ocultamientos que nos permite desafiar la idea de la invisibilidad de los monumentos como característica intrínseca de estos.

El tercer capítulo se enfoca en el lugar de los artistas colombianos dentro de las dinámicas de conmemoración de la Junta Nacional del Centenario. Pretendemos aportar a la precaria historia de la escultura decimonónica en Colombia, que en gran parte se explica por la inexistencia de muchas de las obras realizadas en el momento. Esta ausencia responde en algunos casos a su destrucción; en otros, a su abandono dentro de los mismos talleres de los escultores, y en su gran mayoría, a que nunca pasaron de ser proyectos. Desarrollamos tres hipótesis para explicar esta escasez. La primera es que su práctica estaba condicionada a la

comitencia que era muy limitada en el periodo estudiado. La segunda, que fueron muchas las dificultades que enfrentaron los escultores para responder a las exigencias de los comitentes de trabajar con materiales como el bronce y mármol, cuando la tradición local se circunscribía a la madera y a la piedra, en menor medida. En tercer lugar, que las condiciones políticas y económicas limitaron la posibilidad de asumir los costos de producción.

Los artistas locales vieron en las celebraciones centenarias la oportunidad de recibir encargos; sin embargo, fueron sistemáticamente rechazados por la Junta Nacional del Centenario. Este rechazo problematiza la tan mentada idea sobre la preeminencia del arte en los discursos sobre “civilización” y “progreso” de las élites decimonónicas y pretende mostrar que este ideal, si bien fue expuesto en los discursos, no implicó un mayor apoyo para el desarrollo de las artes. Finalmente, nos detenemos en el caso que consideramos paradigmático de la situación del arte nacional en la época del Centenario: la escultura de la heroína Policarpa Salavarrieta, cuya estatua fue encargada a Dionisio Cortés por iniciativa de los vecinos de Las Aguas. Las elecciones iconográficas y tipoló-

gicas que el artista utilizó para crear su estatua se apartaban de las ideas estéticas y políticas hegemónicas del momento; no obstante, estas ideas cambiaron con el tiempo y hoy es uno de los principales lugares de memoria de la ciudad.



Spring A. *Inauguración monumento a Francisco José de Caldas*. 1910. Colección Camilo Andrés Moreno

BOGOTÁ,
Inauguración de la
estatua de Caldas





Antoine Desprey. *Modelo de estatua para el Templo a Simón Bolívar*. S. f. Bronce. Museo Nacional de Bellas Artes de Paraguay. Foto: Rocío Céspedes

DISPUTAS, DIÁLOGOS Y REAPROPIACIONES DE LA MEMORIA BOLIVARIANA A PARTIR DE SUS ESTATUAS (1846-1910)

“Varón estético”, como se dijo de Platón y como puede extenderse a toda una casta de espíritus, continuó siéndolo cuando el genio lo llevó a sus alturas; y héroe, tuvo la elegancia heroica: la preocupación del gesto estatuario, del noble ademán, de la actitud gallarda e imponente [...] En la batalla, en el triunfo, en la entrada a las ciudades, en el ejercicio del poder o entre las galas de la fiesta, siempre luce en él el mismo instintivo sentimiento de esa que podemos llamar la forma plástica del heroísmo y de la gloria.¹

— La configuración simbólica de Simón Bolívar (1783-1830), “Libertador” de los territorios bajo dominación española que formaron las naciones que hoy se denominan Venezuela, Colombia, Panamá, Ecuador, Perú y Bolivia, ha sido objeto de constante actualización y discusión a lo largo de dos siglos, dentro y fuera de las móviles fronteras de dichas naciones. Se trata de un amplio

e inabarcable panorama que aborda las más diversas expresiones artísticas que se multiplican hasta el presente en un incesante proceso de síntesis e instrumentalización de su vida y obra. Lo que aquí se propone es el estudio de su configuración simbólica en el espacio público, en las representaciones escultóricas que se instalaron en Bogotá entre 1846 y 1910.

La cita que da inicio a este capítulo expresa bien la percepción decimonónica de la estatuaría como máxima expresión del culto a los “grandes hombres”. Rodó configura una relación dialéctica entre la estatua y el héroe en la que los valores plásticos provienen del propio personaje. Esta visión permite entender la importancia del proceso de creación de una escultura conmemorativa, en tanto exigía que el artista fuera capaz de darle vía a esa “forma plástica del heroísmo y de la gloria”. El éxito o fracaso de este proceso estaba relacionado con la “importancia” del artista (también entendido como “genio”), con las elecciones estilísticas e iconográficas

¹ José Enrique Rodó, *Ariel. Liberalismo y jacobinismo. Ensayos* (Ciudad de México: Porrúa, [1915] 2005).

cas acordadas entre el artista y sus comitentes, y con la ubicación de la obra. La eficacia de esta configuración puede entenderse en tanto logra “presentificar lo ausente, como si lo que volviese fuese lo mismo y a veces mejor, más fuerte que si fuese el mismo”². En las disputas sobre esta “presencia” nos enfocamos en este capítulo.

Uno de los principales proyectos de la Junta Nacional del Centenario fue la realización de una estatua ecuestre de Bolívar, la cual fue encargada al escultor francés Emmanuel Frémiet. El análisis de su proceso de creación y su primera recepción nos condujo a sus dos antecesoras: la estatua que le hiciera Pietro Tenerani (1780-1848)³, inau-

gurada en 1846 en la plaza de Bolívar, y el Templete del Libertador, monumento arquitectónico dirigido por Pietro Cantini (1847-1929) e inaugurado con una estatua de Antoine Desprey (1832-1892) en 1884. Si tenemos en cuenta que en esta segunda mitad del siglo XIX se realizaron en total siete monumentos conmemorativos en Bogotá, no deja de sorprender que tres de ellos hayan sido dedicados a Bolívar. Así mismo, la limitada cantidad de obras erigidas en dicho periodo justifica establecer algunas relaciones significativas de la *monumenta bolivariana* con dichas obras, todo ello atravesado por las pugnas políticas que bien pueden verse encarnadas en las decisiones sobre su instalación o sus modificaciones posteriores.

El objetivo de este capítulo es analizar la instrumentalización de la memoria de Bolívar al recuperar los procesos de creación de estas obras, con la intención de argumentar que ellas están íntimamente relacionadas, y que las disputas estéticas, políticas y urbanas que desencadenaron son una muestra significa-

2 Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses* (Paris: Éditions du Seuil, 1993), 11. Esta y todas las traducciones incluidas en el texto fueron realizadas por la autora.

3 Estudió en la Academia de Bellas Artes de Carrara. Discípulo y destacado miembro del taller de Bertel Thorvaldsen (1770-1844) entre 1815 y 1827. 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 del 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 pontificias (1860). Esculpió numerosos monumentos fúnebres, conmemorativos y retratos. Su gipsoteca se conserva en el Museo de Roma. Además de dos bustos y dos monumentos funerarios de Bolívar para Caracas (1852) y Bogotá (1867, perdido en naufragio), realizó para comitentes colombianos los bustos de Tomás

Cipriano de Mosquera (Universidad de Cauca), el virrey Ezpeleta (Academia Colombiana de Historia), 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).

tiva tanto de la importancia de la estatua en la consolidación de la nación colombiana en este periodo, como de la conflictividad de dicho proceso.

“El Bolívar de Tenerani”: la construcción de un canon

La estatua pedestre de Simón Bolívar surgió del encargo que José Ignacio París (1780-1848)⁴ hizo al escultor italiano Pietro Tenerani para ser instalada en la entrada de su casa, la cual había recibido como regalo del propio Bolívar en 1830. Dicha obra estaba compuesta por una estatua y cuatro relieves alegóricos de bronce fundidos por Ferdinand von Miller (1813-1887) en Múnich

en 1844, así como por un pedestal de mármol con inscripciones que detallaremos más adelante.

París acompañó el monumento con una medalla conmemorativa realizada por el afamado medallista alemán Carl Friedrich Voigt (1800-1874)⁵ y la publicación del libro *Intorno alla statua di Bolivar* escrito por Filippo Gerardi⁶. En este libro se incluyeron, además de un breve contexto y una minuciosa descripción de la obra, seis grabados en acero de la estatua y sus bajorrelieves. Al arribar la obra a Bogotá en 1845, su comitente decidió donarla al Congreso de la Nueva Granada y, por la Ley 6 del 12 de mayo de 1846, se estableció su instalación en la plaza Mayor de la capital⁷, que desde entonces fue

4 Hijo del madrileño José Martín París, funcionario de la corte de Carlos III y luego, en el Nuevo Reino de Granada, del virrey Messía de la Cerda. Posteriormente adhirió a la causa republicana, por lo cual fue encarcelado en 1816, donde murió. José Ignacio fue enviado a estudiar a España y Francia en donde conoció a Simón Bolívar. Regresó a Santafé, su ciudad natal, poco después de la proclamación de la Independencia en julio de 1810, y adhirió a la causa patriota. Participó en la parte final de la Campaña del Sur, en la que los patriotas fueron derrotados. Allí fue apresado y trasladado a Santafé. En 1819, después del triunfo de Boyacá, fue nombrado contador del Tribunal de Cuentas. Administró la explotación de las minas de esmeralda de Muzo desde 1828. Fernando Restrepo, “José Ignacio París R”, *Boletín de Historia y Antigüedades* 86, n.º 807 (1999): 1017-1030.

5 “Sabemos que muy pocas fueron acuñadas en oro, y que de ellas cinco fueron repartidas a las cinco Repúblicas creadas por el *Libertador*; que no pasaron de 100 las acuñadas en plata, y que fue abundante el número de las de bronce. Ignacio Borda, *Monumentos patrióticos de Bogotá. Su historia y descripción* (Bogotá: Imprenta de La Luz, 1892), 7.

6 Crítico de arte, autor de varias biografías de artistas como Bartolomeo Pinelli (1835), Vincenzo Bellini (1835) y Matthias Kessels (1837). Filippo Gerardi, *Intorno alla statua di Bolivar opera del professore Pietro cavaliere Tenerani* (Livorno: Tipografía Bertani, Antonelli & C., 1845).

7 No se ha ubicado documentación concluyente frente a la denominación que hasta 1846 tuvo esta plaza. Según Germán Mejía, es posible que se utilizaran simultáneamente los nombres plaza de la Constitución y plaza Mayor. Germán Rodrigo

Pietro Tenerani / G.
Marcucci (grabador). *Simón
Bolívar*. 1845. Grabado en
cobre. Colección Museo
Nacional de Colombia
Foto: © Museo Nacional de
Colombia / Ángela Gómez
Cely



nombrada plaza de Bolívar⁸. Fue inaugurada el 20 de julio de 1846.

Teniendo en cuenta los indicadores que hasta el momento nos permiten analizar su primera recepción, podemos afirmar que su instalación produjo animosidad entre sus contemporáneos. Varios autores comentaron con suspicacia que la ley por la cual se recibió la donación de la obra fue firmada por Mariano Ospina Rodríguez, por entonces presidente del Congreso, y uno de los que encabezó el intento de asesinato de Bolívar en 1828. Borda escribió a este respecto:

Es una satisfacción dada a la memoria del Libertador, el sincero arrepentimiento que manifestaron todos aquellos conspiradores del 25 de septiembre que, no por ruines pasiones de interés particular, sino por exaltación de ideas en una edad de poca reflexión y en que con facilidad se engaña, entraron en esa

Mejía Pavony, *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*, 2.ª ed. (Bogotá: Ceja, 2000), 201-202.

8 José Antonio de Plaza, *Apéndice a la recopilación de leyes de la Nueva Granada, formado y publicado de orden del poder ejecutivo por José Antonio de Plaza. Contiene toda la legislación nacional vigente desde 1845 hasta 1849 inclusive* (Bogotá: Imprenta El Neo-granadino, 1850), 7.

conspiración. El lector notará que uno de estos es el Presidente de la Cámara de Representantes que suscribe la ley que antecede. Pudiéramos señalar otros, como el doctor Florentino González, General Briceño, etc., desengañados como el doctor Ospina y que hoy pertenecen al partido del orden.⁹

Esta paradójica situación también fue señalada por el diplomático francés Auguste Le Moyne:

Muchas personas, aun aplaudiendo como yo, el triunfo de la justicia en los honores que se rinden a la memoria de Bolívar [...] ¿no se extrañarán de ver su estatua levantada tan poco tiempo después de ocurrida su muerte, en el centro de una ciudad cuya población o por lo menos una parte de ella fue abierta o tácitamente cómplice del atentado que el 25 de septiembre de 1828 se hizo contra la vida de ese gran ciudadano y cuando todavía algunas de las personas que tomaron parte activa en el mismo, no solo viven, sino que han seguido desempeñando altas funciones de Estado?¹⁰

9 Borda, *Monumentos patrióticos*, 2.

10 Auguste Le Moyne, *Viajes y estancias en América del Sur, la Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el istmo de Panamá* (Bogotá: Biblioteca



Pietro Tenerani / Carl Friedrich Voigt. *Medalla conmemorativa a la estatua de Simón Bolívar*. 1846. Fundición en oro. Colección Banco de la República. Foto: Carlos Lema-IDPC



Las diferencias ideológicas vigentes entre bolívarianos y santanderistas¹¹ explicarían que hasta mucho tiempo después fuera necesario custodiar el monumento “para impedir que lo derribaran los frenéticos antibolivarianos”¹². El *regreso* escultórico de Simón Bolívar, adicionalmente, avivó entre sus seguidores y opositores una conflictividad derivada de las particularidades de la construcción de esta *presencia*. Sin embargo, esta obra fue —y sigue siendo hasta el día de hoy— el principal punto de referencia escultórica nacional, y su recepción y usos

durante el siglo XIX convirtieron a esta estatua en referente para la enseñanza de las artes y centro gravitante de la conmemoración nacional, como esperamos demostrar a lo largo de este capítulo.

Desde fines del siglo XIX, especialmente a partir de la publicación de “Esjetmatología ó ensayo iconográfico de Bolívar”, escrito por el artista, gestor y editor Alberto Urdaneta (1845-1887), con motivo del centenario del nacimiento de Bolívar en 1883, se reiteran algunas referencias que no han sido suficientemente documentadas pero que permiten hacer un seguimiento de la *mitopoiesis* (creación del mito) de la estatua. Una de ellas es la supuesta predestinación de Tenerani como artífice de la obra. La referencia clásica de la predestinación nos lleva a pensar en la equiparación entre el estatuto del héroe y el del artista de genio al que hemos aludido antes. Varios relatos históricos afirman que, cuando José Ignacio París le pidió a Tenerani que hiciera una estatua para la entrada de su casa, el autor le mostró un estudio sobre Bolívar, una estatuilla de cera y una nota de su maestro, Antonio Canova (1757-1822), en la cual

Popular de Cultura Colombiana, [1880] 1945), 133.

- 11 Después de la declaración definitiva de la Independencia de la Nueva Granada en 1819, Bolívar continuó en las campañas de liberación de los territorios del sur y el vicepresidente, Francisco de Paula Santander, quedó a cargo de la Presidencia. Sin embargo, las diferencias entre los dos dirigentes llegaron al punto de que Santander hizo parte del intento de asesinato de Bolívar en 1828, por lo cual fue enviado al exilio. Con la muerte de Bolívar en 1830 y la consiguiente separación de la Nueva Granada de Venezuela y Ecuador, Santander fue nombrado presidente, cargo que ejerció entre 1832 y 1837. Murió en 1840. La muerte de los líderes agudizó los múltiples conflictos entre los partidarios de uno y otro. A partir de dichas diferencias se formaron dos partidos políticos (Liberal y Conservador) que dominaron la escena política colombiana hasta el siglo XX. *Cfr.* Fernán E. González, “La guerra de los Supremos (1839-1841) y los orígenes del bipartidismo”, *Boletín de Historia y Antigüedades* XCVII, n.º 848 (2010, marzo): 11.
- 12 José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santa Fé y Bogotá* (Bogotá: Ed. Gerardo Rivas, [1899] 1997), 852.

le vaticinaba que él modelaría la estatua de Bolívar¹³.

Prueba de que esta historia fue construida para aumentar el aura existente entre el artista y su obra es la existencia de un artículo fechado en 1826 del crítico de arte romano Pietro Giordani, en el que manifestaba que, así como el nombre de Antonio Canova había quedado unido al de Washington por haber hecho su estatua, deseaba que el de Tenerani estuviera en el futuro unido al de Bolívar¹⁴. Es así que no fue Canova sino Giordani el autor de la mentada profecía. Dicho artículo fue publicado cinco años antes de que Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878)¹⁵ encargara a Tenerani el primer busto de Bolívar en 1831.

Este busto (militar) fue seguido de otro encargo de un busto de civil de



Pietro Tenerani. *Busto civil de Simón Bolívar*. 1836. Mármol. Palacio de Nariño, Bogotá

Bolívar en 1836, dos obras cuya existencia explicaría que el artista tuviera algún conocimiento previo de la iconografía de Bolívar y que seguramente motivaron a José Ignacio París a elegirlo como autor de la obra que proyectaba. Es interesante constatar que tanto las características iconográficas de la estatua, como la selección de las escenas e inscripciones del pedestal, han sido históricamente atribuidas a Tenerani como un profundo cono-

13 Scarpetta y Vergara, *Diccionario*, 442; Cordovez, *Reminiscencias*, 852; Gustavo Arboleda y José Joaquín París, *Los Parises* (Bogotá: Imprenta de Juan Casis, 1919), 87.

14 Pietro Giordani, "La prima Psiche di Pietro Tenerani", en *Opere di Pietro Giordani precedute da un cenno biografico dell'autore di Filippo Ugolini* (Nápoles: Francesco Rossi-Romano Editore, [1826] 1860), 208.

15 Fue presidente de la Nueva Granada en cuatro periodos (1845-1849, 1861-1863, 1863-1864, 1866-1867). El primer busto de Bolívar lo encargó en 1831, cuando se desempeñaba como diplomático en Europa.

cedor del pensamiento de Bolívar¹⁶. Sin embargo, no debe desdeñarse la influencia que tanto Tomás Cipriano de Mosquera, primer comitente de los bustos del Libertador, así como José Ignacio París, tuvieron sobre Tenerani. Por otra parte, Gerardi, el autor del libro que acompañó la estatua, reseñó que París solicitó a tres diplomáticos que le ofrecieran testimonios sobre el Libertador al artista: “el marqués Fernando Lorenzana, monseñor Lavinio de’ Medici Spada, [...] y D. Lorenzo abogado Valenzi, auditor de la nunciatura apostólica en la República de la Nueva Granada”¹⁷, y más que eso, “sobre los americanos del mediodía”, como si el objetivo fuera crear un arquetipo regional¹⁸.

Los tres diplomáticos ostentaban altos cargos diplomáticos en la Iglesia

católica y estaban relacionados de una manera u otra con la Nueva Granada. La inclusión de sus nombres en el libro de Gerardi (fuente de primera mano con respecto a las intenciones de París respecto al monumento) permite juzgar la importancia que este les dio a sus testimonios que, si bien no conllevaban necesariamente el establecimiento de una cercanía particular de dichos representantes con el Libertador, si posibilitaban una vinculación simbólica de Bolívar (y de París) con las altas esferas de la Iglesia católica. Sin duda, la elección de Tenerani también estaba vinculada con esta institución, pues fue un declarado partidario del neogüelfismo que defendía la supremacía de la Iglesia en la vida política italiana y de las propuestas de gobierno de Pío IX, por lo cual sería nombrado escultor oficial¹⁹.

16 Esta idea quedó fijada, entre otros, en uno de los versos de la *Oda a la estatua de Bolívar* que Miguel Antonio Caro escribió en 1886: “Mágico a par de Dante / Teneranni (*sic*) tu vasto pensamiento / renovó, concentró, y a tu semblante / dio majestad cambiante, / y a tu austero callar múltiple acento”. Miguel Antonio Caro, *Obras selectas* (Caracas: Biblioteca de Ayacucho, [1886] 1993), 5.

17 Gerardi, *Intorno alla statua*, 11-12.

18 No se puede soslayar la posible influencia de los demás acompañantes de París en Roma: “su hijo don Enrique, su sobrino don Pedro María París, don Mariano Tanco, el joven José Escallón, protegido de don José Ignacio, y don Pedro María Moure, encargado de negocios del Ecuador ante la Santa Sede”. Cordovez, *Reminiscencias*, 852.

En este sentido y volviendo al contexto de la Nueva Granada, resulta fundamental tener en cuenta que muy pocos años antes, entre 1839 y 1841, la Nueva Granada había estado sumergida en una guerra civil (llamada de los Supremos), iniciada por la supresión de conventos menores en la ciudad de Pasto

19 Stefano Grandesso, *Pietro Tenerani 1789-1869* (Milán: Silvana, 2003), 111-116.

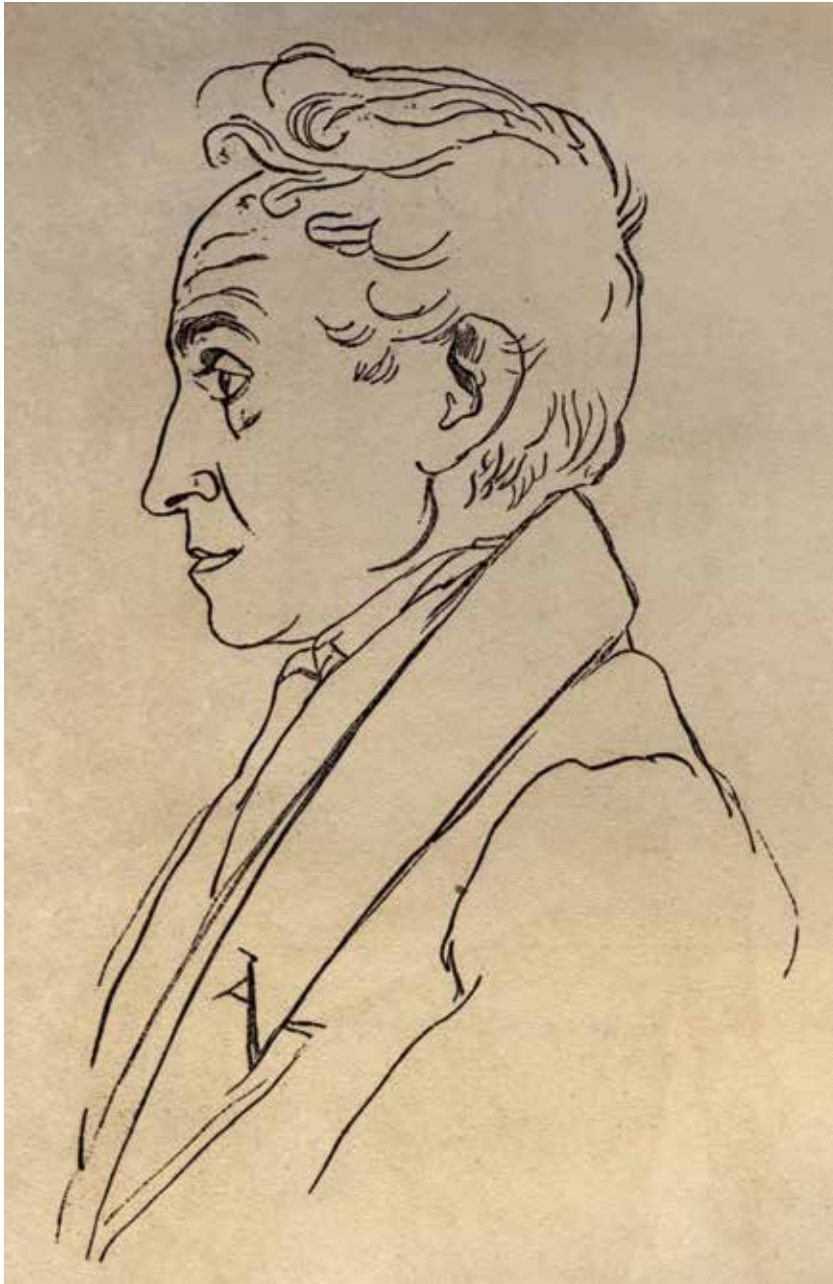
a lo que se opuso, entre otros, la Sociedad Católica de Bogotá, representante de los sectores conservadores del país. Dicha contienda desembocó en una confrontación nacional en la que convergieron otras discusiones entre la Iglesia católica y el Gobierno, múltiples conflictos entre bolivarianos y santanderistas que se extendieron a conflictos regionales liderados por caudillos (los “supremos”), además de cuestiones sociales e intereses económicos en pugna. La concepción de la estatua de Simón Bolívar está inmersa en este alterado clima político, y José Ignacio París seguramente no era ajeno a él; de hecho, el análisis iconográfico de esta obra nos lleva a interpretarlo casi como un manifiesto político.

Es posible que París considerara que su homenaje a Simón Bolívar tenía un carácter contingente debido a la fuerza de su discurso en medio de la inestable situación política de la Nueva Granada. Se podría pensar que fue para asegurarse de que tanto la estatua como sus bajorrelieves circularían por otros medios que decidió acompañar la obra del libro y la medalla conmemorativos. Por otra parte, la legitimidad de la estatua —que podría garantizar su permanencia— también estaba dada por la autoridad que in-

vestía al escultor. 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 consolidar a Tenerani como heredero de la tradición artística de aquel y, siguiendo esta idea, gran cantidad de referencias posteriores a Tenerani en la bibliografía colombiana señalan que era “alumno predilecto de Canova”, quien no fue su maestro. Tenerani se formó y trabajó con Bertel Thorvaldsen (1770-1844), cuya fama e importancia no eran menores; de hecho, era considerado como el mayor rival de Canova²⁰. La producción de este tipo de reseñas críticas evidencia la necesidad de impulsar la hegemonía artística italiana, así como prefigurar a los artistas italianos como “predestinados” a crear las efigies de los “grandes hombres” de América.

La legitimidad de la obra también requería un respaldo de “veracidad” de la efigie del Libertador (particularmente de su rostro), que estaba dado en primera instancia por la cercanía del comitente con Bolívar. La vinculación de la obra con José Ignacio París aparece en primera línea tanto en la portada

.....
 20 Grandesso, *Pietro Tenerani*, 40-50.



François Désiré Roulin.
Perfil de Simón Bolívar
realizado en 1828.
1881. Xilografía a partir
del dibujo original,
publicada en el *Papel*
Periódico Ilustrado,
año I, n.o 1, Bogotá, 6 de
agosto de 1881, portada

José Gil de Castro
/ Charles Turner
(grabador). *Simón
Bolívar*. 1827. Mezzotinta
sobre papel. Colección
Museo Nacional de
Colombia. Foto: © Museo
Nacional de Colombia /
Juan Camilo Segura



del libro (“A Don José París de Bogotá / que distinguidamente honra la amistad / erigiendo una estatua de bronce / a Simón Bolívar”), como en la medalla (que llevaba en el anverso la inscripción “Amicitiae Monumentum”). Prueba de la efectividad de la fijación de este vínculo es que la mayoría de los textos referidos a la estatua, aunque no mencionen la existencia de la medalla y el libro conmemorativos, siempre aluden al comitente y a su “íntima amistad” con el Libertador.

La segunda instancia de veracidad surge de haber tenido como fuente un retrato “del natural”. Desde la primera iconografía de Bolívar²¹ hasta la más reciente²², se ha dicho que la fuente de Tenerani fue el perfil que François Désiré Roulin (1796-1874) hizo del Libertador en 1828. Para sustentar esta atribución, Urdaneta cita un texto de José María Samper en el que este cuenta que el propio Roulin comentaba que su perfil había sido utilizado

como base de los medallones de David d’Angers (1788-1856) y de las estatuas de Tenerani²³. Sin desestimar la posibilidad de que París pudiera haber proporcionado al artista alguna copia de dicho dibujo, es posible que Tenerani tuviera también como referencia la *mezzotinta* realizada por Charles Turner (1773-1857) en Londres en 1827, basada en el retrato de Bolívar que José Gil de Castro (1778-1837) realizó en 1825; en este aparece el héroe de pie, de cuerpo entero y empuñando una espada, de donde Tenerani pudo haber tomado la contextura física y demás detalles del atuendo militar del Libertador. La elección historiográfica del perfil de Roulin como única fuente de Tenerani podría interpretarse como una eficaz construcción de una genealogía francesa para la estatua —y por extensión, para la tradición artística colombiana—, un gesto fundacional que evitaba la alusión a la posible vigencia de imágenes poderosas, como los retratos de Bolívar que hicieron Pedro José Figueroa (1770-1838), José María Espinosa (1796-1883) y José Gil de Castro, y no se puede tener certeza de si Tenerani efectivamente los vio.

21 Alberto Urdaneta, “Esjematología ó ensayo iconográfico de Bolívar”, *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.ºs 46-48, 24 de julio, 1883, 410.

22 Beatriz González, Margarita González, Daniel Castro y Ana Pineda, *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, 2004), 21.

23 Urdaneta, “Esjematología”, 413.



Pedro José Figueroa. *Bolívar libertador y Padre de la Patria*. 1819. Óleo sobre tela. Casa-Museo Quinta de Bolívar, Bogotá



José María Espinosa, Leveillé, litógrafo. *Simón Bolívar*. Ca. 1840. Litografía sobre papel. Colección Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

Se trata de una estatua pedestre en la que Bolívar viste uniforme militar cubierto parcialmente con una capa. Esta cae desde el hombro izquierdo envolviendo el brazo izquierdo flexionado, en cuya mano sostiene un pliego enrollado (la Constitución), y pasa por debajo del brazo derecho extendido con el cual empuña una espada. Esta disposición de la capa —en clara alusión a una toga romana— deja al descubierto la parte superior del uniforme, en cuyo centro cuelga un medallón con la efigie de George Washington.

Uno de los enigmas de la iconografía de Bolívar es la indefinición de las medallas del uniforme en algunos retratos o la ausencia de estas en otros²⁴. Este problema fue solucionado por

Tenerani y Mosquera, su primer comitente, en el busto militar de 1831 en el que las medallas fueron reemplazadas por el medallón de Washington²⁵, con el cual se pretendía seguramente dar una mayor relevancia al carácter republicano de Bolívar, y se aludía a una gloria militar y civil equiparable a la del héroe de la Revolución de las trece colonias del norte, e incluso mayor, considerando —como afirma Gerardi— que se pensara en “la disparidad de los medios utilizados para alcanzar un mismo fin”²⁶.

La elección de representar al héroe con su uniforme parecía inadecuada para el canon escultórico de la primera mitad del siglo XIX, según el precepto de Canova que “veía en el desnudo y el drapeado el objetivo propio y noble de

24 En los retratos de Pedro José Figueroa (1819) pueden distinguirse dos de las tres medallas (Orden de los Libertadores de Venezuela, 1813, y la Cruz de Boyacá, 1819), identificadas por Juan Ricardo Rey Márquez, “Yo fui del Ejército Libertador”. Las medallas como indicios del periodo de la Independencia”, en *Arte americano e Independencia. Nuevas iconografías. Quintas Jornadas de Historia del Arte*, eds. F. Guzmán y J. M. Martínez (Santiago de Chile: Dibam, UAI, CREA, Museo Histórico Nacional, 2010), 61-71. Son irreconocibles en el grabado de Bate (1819) y en los retratos de busto de Gil de Castro (ca. 1823). No hay medallas en la iconografía producida por José María Espinosa ni en las pinturas que hizo Gil de Castro en 1825. Cfr. Natalia Majluf, dir., *Gil de Castro. El pintor de los libertadores* (Lima: MALI, 2014).

25 La medalla mencionada fue un regalo de Williamsburg, antigua capital de Virginia, ofrecida originalmente a George Washington. “Parte no oficial: un presente para Bolívar”, *Gaceta de Colombia*, n.º 207, Bogotá, 2 de octubre (1825), 3. En 1825, la familia de Washington le envió esta medalla a Bolívar, por intermedio del general Lafayette, junto con una miniatura del héroe norteamericano con un bucle de su cabello. En la carta de remisión se afirma que la familia había “conservado estas prendas hasta que ha venido un segundo Washington que debe ser su dueño”. *Colección de documentos relativos a la vida pública del Libertador de Colombia y del Perú Simón Bolívar, para servir a la historia de la Independencia de Suramérica*, t. V (Caracas: Imprenta de Devisme hermanos, 1827), 9.

26 Gerardi, *Intorno alla statua*, 13.

la escultura [...] al punto de eternizar al hombre ilustre sustrayéndolo del dato contingente y transitorio de la moda”²⁷. Tenerani oscilaba entre el uso de modelos antiguos para hacer “clásicos modernos”, según lo solicitado por el comitente, en cuyo resultado la crítica destacó su habilidad como retratista, con lo cual seguía la práctica de las estatuas mixtas utilizada por Canova en este tipo de encargos. Tal vez debido a sus comitentes, o debido a sus propias convicciones sobre la debida sujeción al género conmemorativo, pocas veces Tenerani intentó modificar el canon neoclásico en este tipo de obras. Sin embargo, en esta estatua de Simón Bolívar, halló una solución intermedia representando el héroe con el traje militar contemporáneo y proponiendo una imitación de drapeado con la capa que lo cubre, para darle la “nobleza y atemporalidad” propias del género. Adicionalmente, le otorgaba a Bolívar una vinculación republicana y marcaba una distancia con su iconografía precedente que había sido predominantemente militar. A nivel artístico,

27 Conversación de Canova y Napoleón en 1810 en Fontainebleau. En 1840 se retomó una discusión iniciada en 1819 al respecto, en la que los más destacados escultores contemporáneos (Tadolini, Rinaldi, Thorvaldsen, etc.) se pronunciaron unos a favor y otros en contra de su uso. Grandesso, *Pietro Tenerani*, 204-206.

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”²⁸. La solución de Tenerani fue elogiada por este mismo autor quien reafirmaba la importancia de dicha elección²⁹:

¿Cómo podría un escultor, por valiente que sea, hacer de manera tal que lo desnudo se muestre debajo de ropas obscenas? [...] [Tenerani] desde el principio sacó provecho de la capa que le puso a la figura, de manera tal que sirviera para darle una apariencia majestuosa, sin que fuera siquiera una sombra pesada. Y esto es tan verdadero que si alguno la observa de costado, donde la capa baja desde los hombros y se desparrama en pliegues anchos, vería una estatua griega que

28 Gerardi, *Intorno alla statua*, 14.

29 El escultor español Manuel Vilar, discípulo de Tenerani, presentó una estatua de Iturbide en la 3.^a Exposición de la Academia Nacional de San Carlos (México, 1850), y recibió una crítica semejante a esta en la que se señalaba la dificultad de representar “lo mezquino y ridículo de nuestro traje” y la manera genial en que Vilar había solucionado el asunto, “envolviendo la mayor parte de su figura en los grandiosos y [...] poéticos pliegues de una ancha capa, colocada sobre el hombro izquierdo y alrededor del cuerpo con gracia y majestad”. Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX: estudio y documentos, 1810-1858* (Ciudad de México: UNAM, [1964] 1997), 67.



"EL DERECHO DE LA GUERRA ME
AUTORIZA PARA TOMAR JUSTAS
REPREJALIAS - PERO YO - LEJOS DE
COMPETIR EN MALEFICENCIA CON
NUESTROS ENEMIGOS - QUIERO COL-
MARLOS DE GENEROSIDAD POR LA
CENTESIMA VEZ"

Pietro Tenerani. Bajorrelieves de la estatua de Simón Bolívar. 1845. 2019. Fotos: Carlos Lema-IDPC



“YO ABANDONO A VUESTRA SOBERANA
DECISION LA REFORMA O REVOCACION
DE TODOS MIS ESTATUTOS O DECRETOS
PERO IMPLORO LA CONFIRMACION DE LA
LIBERTAD ABSOLUTA DE LOS ESCLAVOS.
COMO IMPLORARIA MI VIDA Y LA VIDA
DE LA REPUBLICA.”



“PREFIERO EL TITULO DE CIUDADANO
AL DE LIBERTADOR · PORQUE ESTE
EMANA DE LA GUERRA · AQUEL EMANA
DE LAS LEYES · CAMBIADME · SEÑOR ·
TODOS MIJ DICTADOS POR EL DE
BVEN · CIUDADANO”



"TAN SOLO EL PUEBLO CONOCE SU BIEN
Y ES DUEÑO DE SU SUERTE - PERO NO UN
PODEROSO NI UN PARTIDO - NI UNA FRACCION -
NADIE SINO LA MAYORIA ES SOBERANA - ES
UN TIRANO EL QUE SE PONE EN LUGAR DEL
PUEBLO - Y SU POTESTAD USURPACION"

viste el palio y nunca la pobre efígie de un militar de nuestros tiempos.³⁰

Como veremos, esta no fue la única libertad que se tomaron los autores de la obra. Seguir la norma clásica los hubiese llevado a utilizar figuras alegóricas para representar las ideas asociadas al héroe; sin embargo, no fue este el procedimiento seguido en los bajorrelieves que acompañaron la estatua. Estos podrían describirse como pequeños cuadros de historia, en los que José Ignacio París seleccionó (posiblemente con ayuda de los asesores convocados) los aspectos del pensamiento bolivariano que, según sus propias convicciones, consideró más relevantes para ser recordados.

30 Gerardi, *Intorno alla statua*, 15. La propuesta de Tenerani contrastaba con la de Antonio Canova, quien hizo una estatua sedente a George Washington en 1818 (de la que hablaba Giordani), en la que aquel es representado como un antiguo guerrero romano que ha dejado las armas y escribe la Constitución. Esta obra desapareció en 1831 en el incendio del Capitolio de Carolina del Norte en donde se encontraba. Para el investigador Christopher M. S. Johns, la estatua de Washington “marcó un cambio fundamental en la historia del neoclasicismo, de una ideología que explota el pasado grecorromano como modelo de un futuro utópico a la instrumentalización de la autoridad del neoclasicismo, para justificar y reforzar el *statu quo* económico y social”. Christopher M. S. Johns, “Proslavery Politics and Classical Authority: Antonio Canova’s George Washington”, en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 47 (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002), s. p.

Asimismo, París y Tenerani transgredieron la regla clásica que señala al latín como idioma universal, adecuado para exponer las ideas representadas en el monumento. De acuerdo con ello, los textos que acompañaban a los bajorrelieves fueron realizados originalmente en ese idioma; sin embargo, después fueron sustituidos por frases tomadas de discursos y cartas de Bolívar enviadas por el general de la Legión Británica y antiguo edecán de Bolívar, Daniel Florence O’Leary (1802-1854). Gerardi escribió que dichos textos eran “de modo tan admirable alusivos a los sujetos de los bajo relieves [que] se sustituyeron en el monumento por estos los epígrafes latinos, que además no hubieran sido comprendidos”³¹. Así, toda la concepción del monumento dialoga con el lenguaje clásico, modernizándolo o simplemente utilizando lo que consideraba útil.

Hay otros aspectos iconográficos que resultaban particularmente conflictivos al ser incluidos, a través del monumento, dentro del complejo entramado político de la Nueva Granada de estos años. Ellos surgen de las posibles relaciones entre la estatua, los bajorrelieves y sus epígrafes. Una de

31 Gerardi, *Intorno alla statua*, 26.

ellas es la alusión al Estado y la Iglesia, la cual habíamos esbozado al verificar la cercanía del comitente y el artista con dicha institución. En el primero de los bajorrelieves³² (en el frente, a los pies de la estatua), aparece Bolívar con un estandarte con la inscripción “Independencia” y frente a él:

[...] tres hombres resueltos avanzan hacia ese estandarte, y, estirando las manos, prometen hacerse sostén de la libertad naciente. Estas tres figuras, según las pensó el artífice y como lo declaran las formas de su vestir, indican los tres distintos estamentos del gobierno republicano: el clero, la milicia y el pueblo.³³

La composición puede vincularse con el *Juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David, una cita de autoridad de pintura de historia, que a su vez contribuye a fortalecer la apariencia clásica de la obra. Los tres personajes frente a Bolívar son ubicados en distintos niveles de cercanía con respecto al Libertador: clero, milicia y pueblo, un orden que probablemente

produjo suspicacias en un momento en el que actores de los tres sectores disputaban la supremacía del poder en la nueva república. La inscripción, sin embargo, dice: “Tan solo el pueblo conoce su bien y es dueño de su suerte; pero no un poderoso, ni un partido, ni una fracción. Nadie sino la mayoría es soberana. Es un tirano el que se pone en el lugar del pueblo, y su potestad usurpación”. Con este texto, además, se ejercía una clara oposición al discurso que sustentaba el supuesto interés monárquico de Bolívar.

El segundo bajorrelieve (en la parte posterior del pedestal) trata sobre el Juramento de la Constitución, aspecto central del carácter cívico de la estatua. Un carácter que, como se analizó antes, puede inferirse de la utilización de la capa-toga, así como del hecho de presentar a Bolívar con el folio de la Constitución en la mano. Al describirla, Gerardi afirma que la sostiene “fuertemente con el puño cerrado [lo cual] nos da la pauta de cuanto la estimaba”³⁴. En la interpretación del bajorrelieve el mismo autor hace referencia con gran precisión a detalles históricos en los que puede pensarse, de nuevo, en la incidencia de París:

32 Seguimos la ubicación original de los bajorrelieves, ya que fueron cambiados de lugar en las distintas modificaciones realizadas al pedestal, en 1877, 1926 y 1960.

33 Gerardi, *Intorno alla statua*, 16-17.

34 Gerardi, *Intorno alla statua*, 14.

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.³⁵

El bajorrelieve está acompañado de la frase “Prefiero el título de Ciudadano al de Libertador, porque este emana de la guerra: aquel emana de las leyes. Cambiádme, señor, todos mis dictados por el de buen ciudadano”. Esta reivindi-

cación de Bolívar como defensor de la Constitución iba en contra de la construcción que para ese momento se hacía del héroe, en la que sus principales detractores lo relacionaban con la arbitrariedad, el militarismo y el autoritarismo; frente a lo cual se reivindicaba la figura de Francisco de Paula Santander, cuya estatua sería decretada en 1850 y sobre la que profundizaremos en el siguiente apartado. Sus partidarios reconocían a Santander como “defensor de la libertad, la legalidad y la Constitución”, aspectos que fueron reiterativos en las memorias de los principales participantes en el intento de asesinato de Bolívar de 1828³⁶. Probablemente ello explica que sea justamente la Constitución el atributo eliminado en las dos estatuas posteriores realizadas por Tenerani, incluidas en los monumentos funerarios de Bolívar encargados por los gobiernos de Venezuela (1852) y Colombia (1867)³⁷. Quiso el comitente ha-

35 Gerardi, *Intorno alla statua*, 18.

36 Cfr. Jorge Orlando Melo, “Bolívar en Colombia: conservador y revolucionario”, conferencia dictada en Caracas, el 22 de octubre de 2008, en la Cátedra José Gil Fortoul de la Academia Venezolana de Historia, consultado el 25 de abril de 2010, <http://www.jorgeorlandomelo.com/bolivarcolombia.htm>.

37 El monumento encargado por Venezuela fue reinaugurado en 2013 en un nuevo edificio anexo al Panteón Nacional. El segundo nunca fue instalado, pues se perdió en un naufragio en la costa venezolana poco antes de llegar a Colombia. La maqueta de este último se conserva en la gipsoteca de Tenerani,

cer un énfasis particular en uno de los aspectos legislativos de mayor interés para Bolívar: la abolición de la esclavitud. El bajorrelieve fue acompañado por las palabras con que el Libertador habló al Congreso en favor de dicha ley: “Yo abandono a vuestra soberana decisión la reforma o revocación de todos mis estatutos o decretos; pero imploro la confirmación de la libertad absoluta de los esclavos, como imploraría mi vida y la de la República”. La importancia que París le dio al tema fue refrendada al seleccionar el citado bajorrelieve para el reverso de la medalla conmemorativa que celebraba la erección de la estatua. Un interés que era contrario al que otros sectores de la sociedad tenían con respecto a este tema. Varios terratenientes de la élite del Cauca (provincia que ocupaba buena parte del suroccidente del país), cuya riqueza estaba basada en gran medida en la mano de obra esclava, habían logrado introducir numerosas modificaciones que condicionaban la Ley de Vientres de 1821, según la cual los hijos de esclavas nacían libres³⁸. Razón por la cual no parece extraño pensar en

que pudiera existir un interés en eliminar esta imagen del dominio público.

Los triunfos militares de Bolívar fueron evocados —aparte del uniforme militar y la espada— solo en uno de los bajorrelieves y con un particular matiz, dado que dicha imagen, lejos de representar su habilidad militar, se concentraba en resaltar su magnanimidad. Por ello fue acompañada por una frase tomada de la carta que Bolívar envió al virrey Sámano, después de la victoria de Boyacá: “El derecho de la guerra me autoriza para tomar justas represalias; pero yo, lejos de competir en maleficencia con nuestros enemigos, quiero colmarlos de generosidad por la centésima vez”.

Si bien en la descripción de Gerardi se menciona que en el friso bajo el pedestal se repetía en todos los cantos la inscripción “Al Libertador”, en una descripción de la obra de 1866³⁹ se menciona que la inscripción que figuraba en la cara frontal del pedestal era: “SIMÓN BOLIVAR / LIBERTADOR DE COLOMBIA, PERÚ I BOLIVIA. / En menos de tres lustros recorrió el camino de la gloria”. Al indagar sobre la referencia “al camino

en el Museo de Roma, a partir de la cual se realizó una réplica que fue instalada en la Quinta de San Pedro Alejandrino en Santa Marta, lugar en donde murió Bolívar. Grandesso, *Pietro Tenerani*, 218.

38 Palacios y Safford, *Colombia, país fragmentado*, 353.

39 José María Vergara y Vergara y José Benito Gaitán, *Almanaque de Bogotá i guía de forasteros para 1867* (Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1866), 346-347.

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 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 podía 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.⁴⁰

Finalmente, se hace necesario considerar por qué en la inscripción se decidió mantener el nombre “Colombia” para nombrar este territorio⁴¹, teniendo en

cuenta que habían pasado catorce años desde la separación de los territorios de Nueva Granada, Venezuela y Ecuador. Ya fuera por una cuestión de precisión histórica o por un discurso de unidad entre las tres naciones, este último podía verse complementado por la presencia de las fasces consulares⁴² en las cuatro esquinas del pedestal, atributo de la justicia y símbolo de unidad, procedente de la república romana⁴³. Este atributo también podría relacionarse con una aspiración de unidad dentro de la nación.

Todos los aspectos hasta aquí analizados cobran una especial dimensión al considerar que el monumento a Simón Bolívar inauguró el discurso monumental en el espacio urbano bogotano y neogranadino. Su lenguaje, su material y particularmente su dimensión urbana inauguraron un nuevo paradigma local que, sin embargo, con-

40 Jaime Urueña Cervera, *Bolívar republicano. Fundamentos ideológicos e históricos de su pensamiento político* (Bogotá: Editorial Aurora, 2004), 23.

41 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.

43 Uno de los más importantes actos atribuidos a Bruto fue 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”. Philippe le Bas, *Historia romana desde la fundación de Roma hasta la caída del Imperio de Occidente*, trad. Joaquín Pérez Comoto (Madrid: Establecimiento Tipográfico, 1844), 107.



Anónimo. *Estatua y plaza de Bolívar*. Ca. 1878. Copia en gelatina. Colección Museo Nacional de Colombia.
Foto: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

trastaba fuertemente con el entorno en el que estaba emplazada. Al ver las pocas imágenes que subsisten en los años siguientes a su emplazamiento, se evidencia la extrañeza que suscitaba en su entorno. Se trataba de la estatua del libertador de cinco repúblicas americanas realizada por uno de los más afamados escultores italianos, en una inmensa plaza de tierra y piedra.

El hecho de que no surgiera como parte de un proyecto para esa plaza hizo que fuera un elemento extraño y hasta cierto punto inexplicable. 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 analfabeta⁴⁴. Probablemente por ello, sin importar su presencia o coexistiendo con ella, la vida bogotana en aquella plaza prácticamente no se modificó. Su principal cambio, imaginamos, fue que las aguadoras tuvieron que cambiar su ruta para recoger el agua, ya que la pila que allí se encontraba

desde 1583 fue desplazada a una plaza alledaña⁴⁵. La eliminación de la pila para dejarle el espacio inmenso a la estatua, encerrada en una estrecha reja, puede leerse como una señal de una nueva época, como un paso inicial en la construcción de un espacio público republicano. Sin embargo la plaza siguió alojando el mercado mucho tiempo después, de manera que coexistían el nuevo símbolo republicano y el antiguo uso del lugar, lo que evidencia un proceso de apropiación de la ciudad por parte del Estado por fragmentos⁴⁶.

En este proceso la escultura conmemorativa fue clave, como bien lo muestra el monumento a Bolívar que analizamos,

45 La pila instalada en 1583 fue modificada y ampliada en 1765 y 1776. Estaba adornada con una figura de san Juan Bautista y era 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. Cfr. María Margarita Roa, “El mono de la pila”, *Cuaderno de estudio 2* (Bogotá: Museo de Arte Colonial, Ministerio de Cultura, 2003). Cabe destacar que José Ignacio París regaló a la ciudad los tubos de acero para la conducción del agua a la pila retirada de la plaza. Según Fernando Restrepo, París “proyectaba regalar más tuberías para el mejoramiento del acueducto en Bogotá, pero al no lograr que se le eximiera de los impuestos aduaneros, desistió de su empeño”. Restrepo, *José Ignacio París*, 1029.

46 Natalia Majluf, *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Documento de Trabajo n.º 67 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994), 36.

44 Aún en 1913 el analfabetismo en el país era del 83%. Henderson, *La modernización en Colombia*, 39.

pues la mayoría de las obras “inaugurales” de la monumentalización en las ciudades latinoamericanas tuvieron esta característica de no ser parte integral de un proyecto de construcción de las plazas concebidas como totalidad. En muchos casos precedió a la construcción de dichos espacios un proceso escalonado, al que seguía la construcción de una reja que enmarcaba el perímetro contiguo a la escultura y demarcaba la separación con el espectador, y que posteriormente se ampliaría al de la plaza. Fue esto lo que sucedió a comienzos de la década de 1880 en la plaza de Bolívar. Un mobiliario urbano “moderno”, constituido por una reja perimetral para la plaza, la instalación de alumbrado, bancas, jardines y caminos completaron un proceso de construcción de la plaza cívica, en la que, de acuerdo con Majluf:

El espacio que el Estado trató de quitarle a la Iglesia no fue el que le correspondía como religión nacional sino más bien el de la presencia que le daba su papel como ente regulador de la vida pública y su consiguiente poder de convocatoria entre las clases populares. Existió un proyecto paralelo y complementario, el de transmutar la fe que el pueblo manifestaba por la religión, en fe hacia el Estado y el de transformar las

clases populares en clases educadas y civilizadas.⁴⁷

En este proceso de dominación y subordinación se producía una intrínseca exclusión de las clases populares que no resultaban convocadas a compartir los espacios de sociabilidad, aunque sí a ocupar un lugar de espectadores. Esta relación puede rastrearse en algunas fotografías históricas de la plaza en las que podría inferirse el rol social de las personas por su ubicación en dicho espacio (afuera o adentro de la reja), particularmente en los momentos en que esta situación estaba más controlada, como era el caso de los festejos patrióticos. Tendremos en cuenta esta relación en las fotografías que utilizamos como fuente para el análisis de la celebración del Centenario de la Independencia.

Volviendo a la obra y considerando su conflictividad, vale la pena preguntarse ¿qué sostuvo esta estatua de Bolívar en pie, en medio de las siete contiendas civiles producidas por conflictos partidarios a lo largo del siglo XIX? Mi hipótesis es que en ella se unieron el peso de la tradición escultórica occidental que la sustentaba, la fuerza

47 Majluf, *Escultura*, 36.





Anónimo. *Plaza de Bolívar*.
Ca. 1910. Fotografía sobre
papel. Fondo Luis Alberto
Acuña. Colección Museo de
Bogotá

del mito de su creación y su apariencia “neoclásica”. Su inclusión en el espacio público bogotano excedía el ámbito de las discusiones partidarias. La estatua no tenía precedentes en el ámbito latinoamericano y ocupaba de manera permanente un espacio que en el Antiguo Régimen estaba consagrado al rey, de manera que las primeras celebraciones de la Independencia tuvieron un sentido más alegórico al proceso independentista, más allá de la consagración a una sola persona⁴⁸. Adicionalmente, razones técnicas, falta de artistas con el conocimiento para realizar este tipo de obras, conflictos políticos locales, y especialmente razones económicas, habían impedido la ejecución de otras esculturas de Bolívar (decretadas en varios países) y las de otros “libertadores” que se fueron forjando con la construcción de las historias nacionales. La “estatuomanía” latinoamericana tuvo lugar a partir del último cuarto del siglo XIX, como bien lo demuestra que hubiera que esperar treinta años para que se produjeran las condiciones para financiar y encargar una nueva escultura conmemorativa en Bogotá. Durante

esas tres décadas la estatua de Bolívar de Tenerani fue la única obra ubicada en el espacio público bogotano y una de las pocas de Latinoamérica.

Hegemonía de la estatua de Bolívar de Tenerani en la segunda mitad del siglo XIX

*[...] Inclinando la espada
tu brazo triunfador parece inerte;
Terciado el grave manto; la mirada
al suelo clavada;
mustia en tus labios la elocuencia
duerme.*

*Mágico á par de Dante
Tenerani tu vasto pensamiento
renovó, concentró, y á tu semblante
dio majestad cambiante,
y á tu austero callar múltiple acento.*

*[...]
¡Libertador! Delante
de esa efigie de bronce nadie pudo
pasar, sin que á otra esfera se levante,
y te lllore y te cante,
con pasmo religioso, en himno mudo
[...]*⁴⁹

48 Cfr. Natalia Majluf, “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”, *Histórica* XXXVII, n.º 1 (2013).

49 Miguel Antonio Caro, “A la estatua del Libertador”, *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 46-48, 24 de julio, 1883, 380-381.

La estatua de Bolívar de Tenerani se convirtió en un “clásico local”. Prueba de ello es que, como veremos, fue punto de referencia para la construcción del circuito monumental bogotano creado entre 1878 y 1910. Asimismo fue objeto de una gran difusión en publicaciones ilustradas e incluso fue utilizada como modelo para la enseñanza artística local⁵⁰. No es posible comprender estos tres procesos sin atender a la situación política y a la actuación del intelectual y militar conservador Alberto Urdaneta que, como vimos en el apartado anterior, fue el principal divulgador y constructor de la hegemonía estética de la estatua a través de sus textos y la insistente inclusión de la imagen de la obra y sus bajorrelieves en la principal publicación periódica de fin de siglo, el *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1887), bajo su dirección.

Iniciaremos esta sección con un breve excursus sobre esta publicación y la posición de Urdaneta en el contexto histórico al que nos referimos, debi-

do a que es frecuente entre los historiadores contemporáneos aludir a la declaración de principios que promulga en el primer número de esta influyente publicación: “El *Papel Periódico Ilustrado* no tiene filiación política; es campo neutral a donde no llega ni el eco de las luchas en que desgraciadamente se agita nuestra sociedad”⁵¹, y por ello se suele caracterizar a la publicación como punto de encuentro ideológico de los partidos⁵², destacar su carácter apolítico⁵³ o pensar de manera separada las publicaciones de “arte y cultura” de las políticas⁵⁴. Por

50 Profundizo sobre este punto en Carolina Vanegas Carrasco, “La imagen de Bolívar en la configuración de modelos estéticos en el siglo XIX colombiano”, en *Modelos na arte: ensino, prática e crítica. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*, orgs. Ana Cavalcanti, Marize Malta y Sonia Gomes Pereira (Rio de Janeiro: Nau Editora, 2017).

51 *Papel Periódico Ilustrado* (Bogotá), año I, n.º 1, 6 de agosto de 1881, 18.

52 William López, “La fundación de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia y la institucionalización del campo artístico: primeras hipótesis”, en *147 maestros. Exposición conmemorativa 120 años Escuela de Artes Plásticas* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007), 17; Alejandro Garay Celeita, “Arte y representación de nación en el Centenario”, en *Textos 22. Modernidades divergentes* (Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2010), 127.

53 “[...] el acierto mayor de Urdaneta consistió en mantener su empresa dentro de una línea apolítica, o mejor, dando cabida a todas las tendencias y partidos”. Martha Segura, “Alberto Urdaneta”, en *Gran enciclopedia de Colombia*, s. f. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/bibliografias/biograficircu/urdaalbe.htm>; “[...] el periódico se plantea bajo un ideal apolítico y netamente colombiano”. Juanita Solano, “El grabado en el *Papel Periódico Ilustrado*: su función como ilustración y la relación con la fotografía”, *Revista de Estudios Sociales* 39 (2011, abril), 148; o Pilar Moreno, *Alberto Urdaneta* (Bogotá: Colcultura, 1972), 14.

54 Eduardo Posada Carbó, “¿Libertad, libertinaje, tira-

el contrario, consideramos con otros autores⁵⁵ que fue uno de los principales sostenes ideológicos del proyecto regenerador, como lo mostramos a lo largo de este capítulo.

Urdaneta diferenció el *Papel Periódico Ilustrado* de *El Mochuelo*, un periódico del cual editó dos números en 1877 y en el que pretendía “ocuparse de las glorias de los vencidos y de las desdichas, chascos y obligados personajes del Gobierno reinante”⁵⁶. Se refería a la recién terminada guerra civil de 1876-1877, en la cual participó como parte de la “guerrilla del mochuelo” bajo el lema “Dios, Patria y Libertad”, conformada “por propietarios, por gentes pacíficas, comerciantes, literatos, hombres de familia y de posición”⁵⁷. Esta guerra fue “una manifestación de la confrontación entre las soberanías de la Iglesia y el Estado liberal”⁵⁸. Aun-

que vencidos los conservadores, se considera que la facción liberal salió debilitada, principalmente debido a su división entre liberales “radicales” y “moderados”. Estos últimos se aliaron con el Partido Conservador para dar marcha atrás a los proyectos que el radicalismo había adelantado desde 1863. Fue así como, entre 1878 y 1880, “el sistema escolar pasó al control de la facción liberal moderada y dirigida por Rafael Núñez, hasta que terminó, en definitiva, bajo control del personal que orientó el proyecto político y cultural de la Regeneración”⁵⁹. Este modelo se estableció definitivamente después de la guerra civil de 1885 —en la que Urdaneta participó y en el marco de la que fue ascendido a general—, con la nueva Constitución católica, centralista y prohispanista de 1886, y sellada en 1887 con la firma del Concordato con la Iglesia católica⁶⁰.

nía? La prensa bajo el Olimpo radical en Colombia, 1863-1885”, en *El radicalismo colombiano del siglo XIX*, ed. Rubén Sierra Mejía (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006), 147-166.

55 Ruth Acuña, “El *Papel Periódico Ilustrado* y la génesis del campo artístico en Colombia”, tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, Universidad Nacional de Colombia, 2002; y Wilson Ferney Jiménez Hernández, “El *Papel Periódico Ilustrado* y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888)”, *Historia Crítica* 47 (2012, mayo-agosto): 115-138.

56 *El Mochuelo*, n.º 1, 27 de septiembre, 1877, 1.

57 *El Mochuelo*, n.º 1, 27 de septiembre, 1877, 1.

58 Luis Javier Ortiz, “Guerra, recursos y vida cotidiana

en la guerra civil de 1876-1877 en los Estados Unidos de Colombia”, en *Ganarse el cielo defendiendo la religión: guerras civiles en Colombia, 1840-1902* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2005), 364-365.

59 Otras medidas que legitimaron el nuevo orden fueron la prohibición de la masonería, la restricción de libertades de asociación y opinión y el gradual control de la Iglesia católica del sistema de enseñanza primaria. Ortiz, “Guerra, recursos”, 402.

60 Cfr. Rubén Sierra Mejía, ed., *El radicalismo colombiano del siglo XIX* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006).

Urdaneta había convocado en 1881, en torno al *Papel Periódico Ilustrado*, a intelectuales de los dos partidos bajo un discurso de “neutralidad”, con lo cual pretendía ubicarse en una posición no partidista o electoral. Esta posición no iba en desmedro de sus convicciones políticas, pues se instaló en un lugar de mayor trascendencia: el terreno de lo simbólico. Su actuación en este ámbito tuvo implicaciones ideológicas que incidieron en las luchas del momento. Gracias a esta estrategia hizo circular ideas que fortalecieron el proyecto de la Regeneración, fiel a la declaración que había hecho en 1877 en el primer número del *El Mochuelo*: “puesto que por ahora no son las armas las que pueden hacer brillar en el sol de la Patria nuestro sol de Austerlitz (*sic*), hagamos de nuestras imprentas un reducto y de nuestros tipos una espada”⁶¹. En medio de esta alterada situación política, hemos rastreado las tensiones simbólicas producidas por los proyectos escultóricos realizados por iniciativa de los gobiernos liberales radicales⁶² y parte de su recepción

por los conservadores, gracias a los comentarios u omisiones de Urdaneta. En el capítulo 3 complementaremos esta perspectiva con lo concerniente a la formación de escultores en medio de estas divergencias políticas.

En 1878 se inauguró el primer encargo que recibió el italiano Mario Lambardi (Porto Santo Stefano, Italia, 1852-Portland, Oregon, 1915) como escultor oficial⁶³: modificar el pedestal de la estatua de Bolívar de Tenerani. Este cambio estaba justificado por la necesidad de aumentar su tamaño, pues desde su instalación se había señalado cierta desproporción entre la extensión de la plaza y el tamaño de la estatua. Una situación que respondía

realizarse y se erigieron otros cuatro (a Santander, a Mosquera, a los Mártires y el Templete a Bolívar). Por el contrario, entre 1882 y 1899 hay solo cuatro leyes para monumentos no realizados. Los dos monumentos erigidos (a Mosquera y Bolívar) provenían del periodo anterior y de las obras encargadas a Sighinolfi (estatuas de Nariño y Colón e Isabel), la primera nunca se fundió y la segunda, a pesar de haberse realizado, nunca se inauguró.

63 Si bien en el tercer capítulo analizaremos detalladamente la situación de la escultura durante el fin de siglo, es preciso señalar que en la historiografía nacional es recurrente afirmar que con la contratación de César Sighinolfi en 1884 se inició la actividad escultórica académica en Colombia. Como veremos, este proceso tiene un importante antecedente con la actividad que, por iniciativa del entonces expresidente de la República Manuel Murillo Toro, se inició en 1875 con la contratación del italiano Mario Lambardi.

61 *El Mochuelo*, n.º 1, 27 de septiembre, 1877, 2.

62 Mejía afirma que el aumento de esculturas se produjo a partir de la década de 1870, “y con mayor énfasis durante el periodo de la *Regeneración*”. Mejía, *Los años del cambio*, 200. Sin embargo el rastreo documental muestra lo contrario: entre 1866 y 1882 se produjeron once leyes de la República para la creación de monumentos que no llegaron a

a que la obra había sido pensada para ser ubicada en la Quinta de Bolívar. Lo cierto es que los dirigentes liberales sacaron partido de la situación para modificar el discurso iconográfico del pedestal: además de aumentarse la información sobre las batallas de Independencia que figuraban en el pedestal original, se construyó una base pentagonal en la que se esculpieron en mármol los escudos de armas de las repúblicas bolivarianas (Venezuela, Nueva Granada, Ecuador, Perú y Bolivia), en cuyas uniones se incluyeron fasces consulares, y sobre cada una de ellas se ubicó un águila. Sobre esta base se situó el pedestal original con la estatua y los relieves hechos por Tenerani. Adicionalmente se hizo un cambio de fundamental importancia simbólica, teniendo en cuenta que una de las principales discrepancias entre liberales y conservadores era la laicización del Estado colombiano: la estatua dejó de estar orientada hacia la catedral, para ser ubicada de frente al Capitolio. Por ello no consideramos casual que fuera este aspecto el único que omitió Urdaneta en su devastadora reseña del pedestal de Lambardi:

[...] se cambió el severo pedestal dirigido y concebido por el Tenerani, y naturalmente relacionado con la

serenidad que reina en toda la obra, por el recargadísimo de adornos, género churrigueresco mal concebido y peor ejecutado, que, a Dios gracias, hoy está desmoronándose, pues que las imitaciones de mármol han comenzado a deshacerse.⁶⁴

La alusión de Urdaneta hace clara referencia a su sujeción al canon neoclásico winckelmanniano, uno de cuyos más destacados valores es la “serena grandeza”, que provenía, según dicho autor, de la Antigüedad griega⁶⁵. Desde su creación, la estatua de Bolívar estuvo investida de un aura clásica; sin embargo, como ya fue analizado, Tenerani y sus comitentes se apartaron del canon al optar por el vestido moderno en vez del desnudo o la toga, al hacer las inscripciones en castellano y no en latín, así como al usar relieves históricos y no alegorías. Sin embargo, las referencias que Urdaneta y sus contemporáneos hicieron a la estatua de Bolívar de Tenerani fueron insistentemente alusivas a la perfección clásica de la obra, por lo cual se estableció

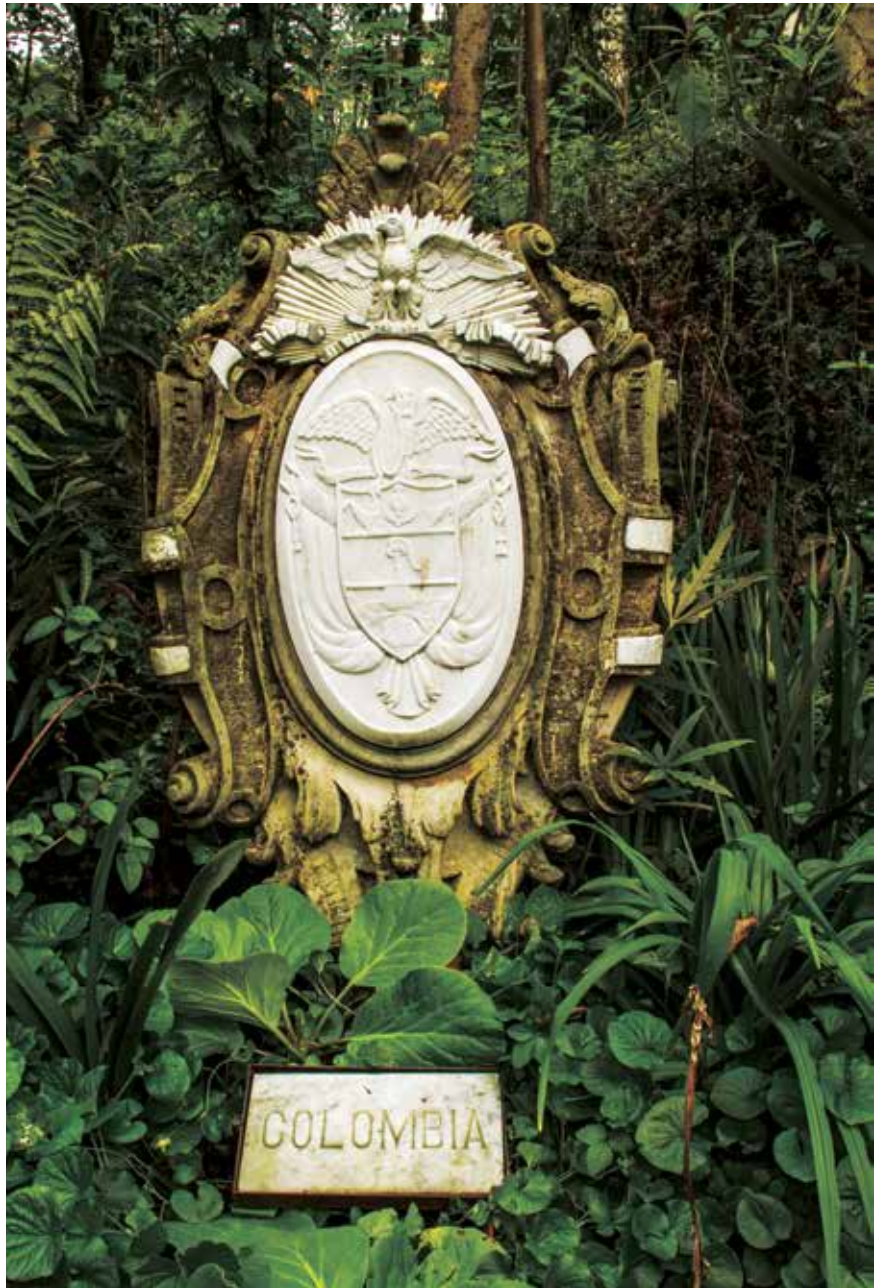
64 *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.ºs 46-48, 24 de julio, 1883, 414.

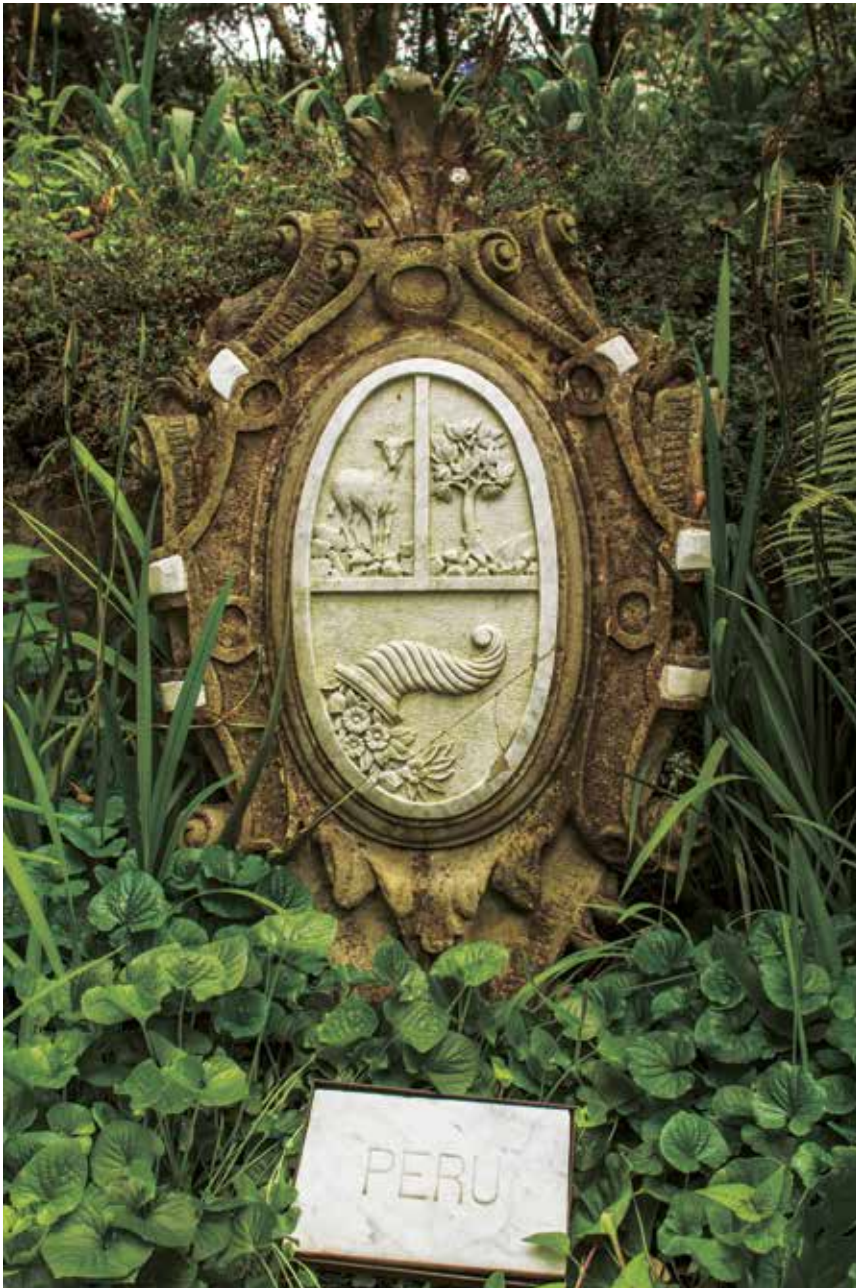
65 Salvador Mas, “Introducción: la Grecia de Winckelmann”, en *Johann J. Winckelmann. Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y escultura* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007), 61-62.



Mario Lambardi (atribuido),
Escudo de la República de Venezuela. Ca. 1878. Piedra y mármol. Colección Casa Museo Quinta de Bolívar, reg. 05-331. Fotografía: ©Casa Museo Quinta de Bolívar / Jairo Gómez.

Mario Lambardi (atribuido).
Escudo de la República de Colombia. Ca. 1878. Piedra
y mármol. Colección Casa
Museo Quinta de Bolívar,
reg. 05-334. Fotografía:
©Casa Museo Quinta de
Bolívar / Jairo Gómez.

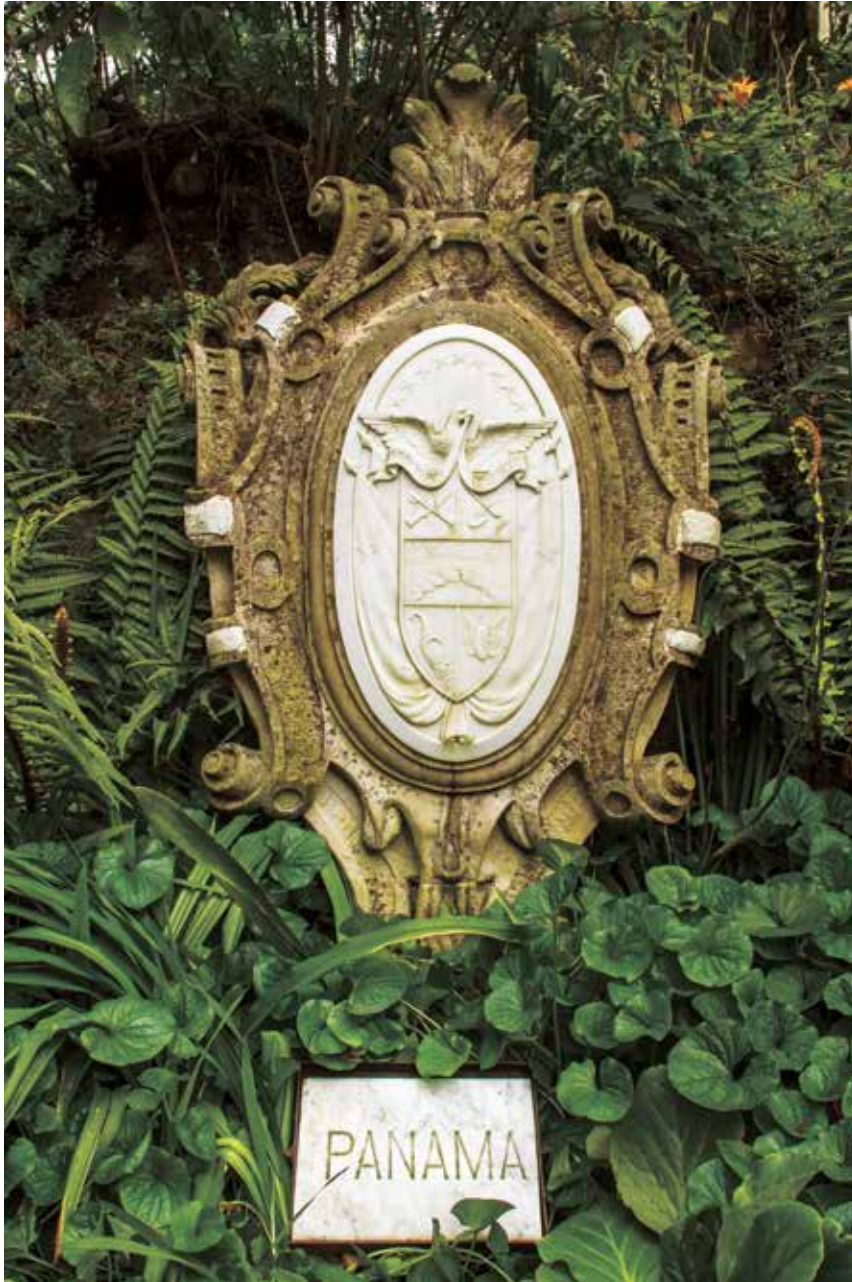




Mario Lambardi (atribuido),
Escudo de la República de Perú. Ca. 1878. Piedra y mármol. Colección Casa Museo Quinta de Bolívar, reg. 05-334. Fotografía: ©Casa Museo Quinta de Bolívar / Jairo Gómez.

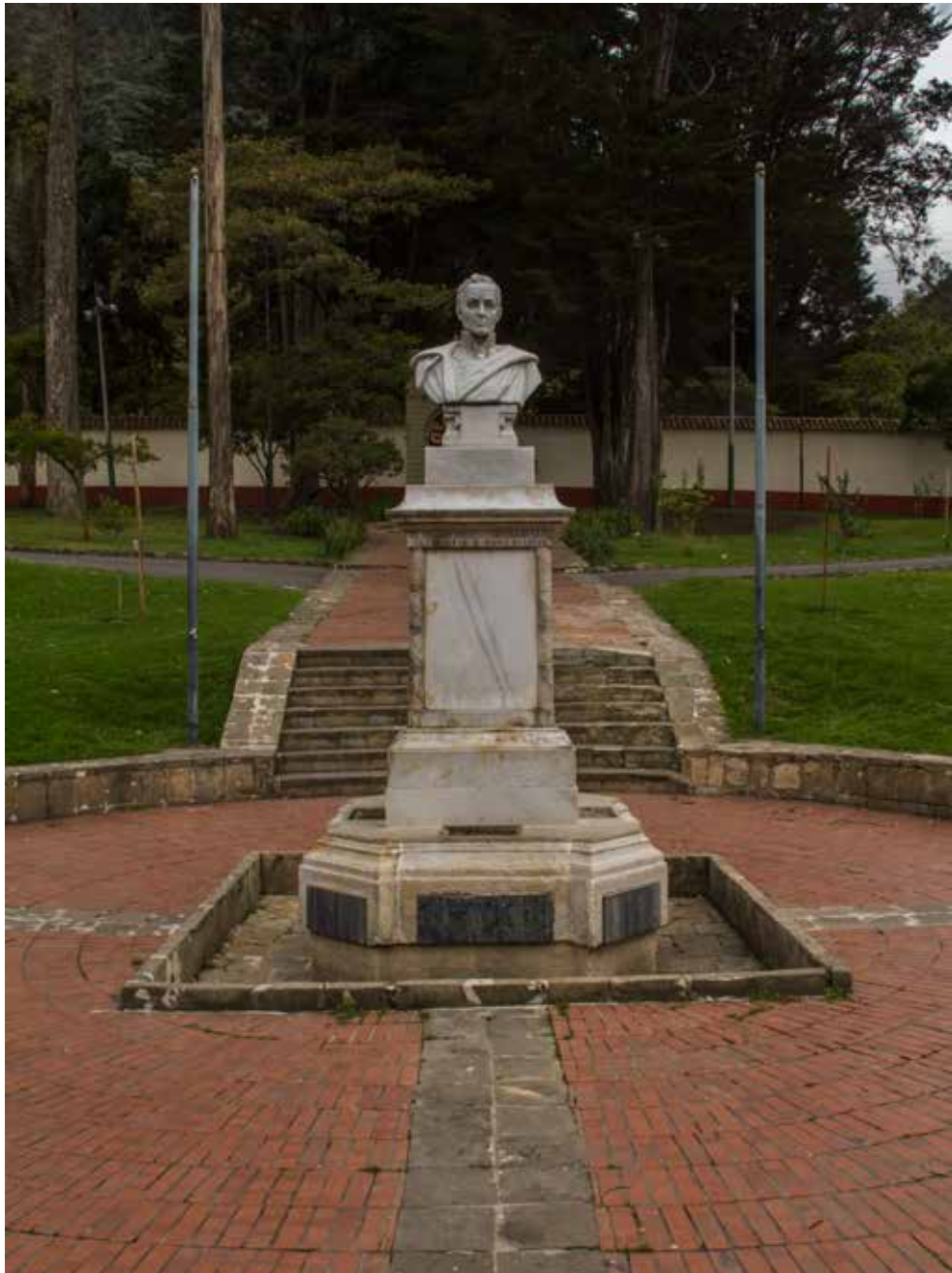
Mario Lambardi (atribuido).
Escudo de la República de Ecuador. Ca. 1878. Piedra y mármol. Colección Casa Museo Quinta de Bolívar, reg. 05-330. Fotografía: ©Casa Museo Quinta de Bolívar / Jairo Gómez.





Mario Lambardi (atribuido). *Escudo de la República de Panamá*. Ca. 1878. Piedra y mármol. Colección Casa Museo Quinta de Bolívar. Fotografía: ©Casa Museo Quinta de Bolívar / Jairo Gómez.

Estos escudos coinciden con los materiales y la forma que se sabe utilizó Lambardi para hacer la reforma del pedestal en 1878. Sin embargo hay una inconsistencia, y es que en vez del escudo de Bolivia, figura el de Panamá. La iconografía de este escudo fue ideada en 1904, después de la separación de territorio de Colombia, por lo tanto especulamos que pudo haber sido una modificación realizada hacia 1929 cuando el pedestal de Lambardi fue desmontado de la plaza y trasladado a la Quinta de Bolívar, en donde permanecen desde entonces los cinco escudos.



Anónimo. *Busto de Bolívar*. Ca. 1930. Mármol. Colección Casa Museo Quinta de Bolívar, reg. 05-148. Fotografía: ©Casa Museo Quinta de Bolívar / Jairo Gómez. En la remodelación del pedestal que Mario Lambardi hizo a la estatua hacia 1878, el pedestal de mármol ideado por Tenerani fue sustituido. Varias décadas después fue reutilizado para darle base a un busto que hasta hoy da entrada a la Quinta de Bolívar. En este pedestal podemos ver las cuatro fasces consulares en los ángulos y las inscripciones originales de la obra de Tenerani.



Mario Lambardi. *Pedestal de la estatua de Bolívar de Tenerani*. Ca. 1910. Fondo Luis Alberto Acuña. Colección Museo de Bogotá



Remodelación de la plaza de Bolívar. Ca. 1929. Fondo Luis Alberto Acuña. Colección Museo de Bogotá

Monumento a Simón Bolívar de Pietro Tenerani, 2018. Foto: Carlos Lema



como el principal modelo escultórico local. En este orden de ideas, la categorización del pedestal propuesto por Lambardi con los términos “barroco” y “churrigueresco” ubicaba el estilo del pedestal como algo anticuado y opuesto al ideal clásico que se le atribuía a la estatua.

En el mismo año de 1878, se inauguró una estatua de Francisco de Paula Santander encargada al escultor italiano Pietro Costa (1849-1901)⁶⁶ en 1874⁶⁷. Su creación fue decretada el 6 de mayo de 1850, cuatro años después de la inauguración de la estatua de Bolívar de Tenerani. Desde un primer momento se pensó que fuera instalada en la plaza de San Francisco, antigua plaza de las Yervas, ubicada a unas pocas cuadras de la plaza de Bolívar, bajo el

nombre plaza de Santander⁶⁸. Se inició así un eje conmemorativo en la ciudad que acompañaba las aspiraciones de fijar mediante esculturas un culto cívico urbano, que hasta cierto punto reemplazara el culto católico predominante o que, por lo menos, lo atenuara. El proyecto llevado a cabo en 1878, justo al término de la guerra civil de 1876-1877, no solo modificó su uso como plaza de mercado sino que subrayó su carácter civil al ordenar la demolición de El Humilladero, una pequeña capilla levantada en 1544, considerada la primera iglesia de la ciudad.

Se trata de una estatua muy semejante iconográficamente al “Bolívar de Tenerani”. Allí Santander aparece también con uniforme militar y cubierto con una capa. La diferencia radica en que este lleva el folio de la Constitución medio abierto en la mano derecha, y la izquierda está apoyada sobre la espada que lleva colgada al cinto. Es decir, tiene los mismos atributos —espada y Constitución— con ligeras modificaciones en su disposición. Una semejanza que no se evidenció en el discurso de inauguración ni en las crónicas posteriores. Si bien Florentino Vezga intentó hacer una apología a la excep-

66 Pietro Costa (Celle Ligure, 1849-Roma, 1901) se destacó en los concursos de la academia genovesa entre 1866 y 1870 y realizó varios monumentos. En 1878 adquirió mucha fama al realizar un busto de Vittorio Emanuele II que se ubicó en el Concilio Provincial de Roma, fama que se consolidó en 1879 al ganar los concursos para hacer el monumento a Mazzini en Génova y a Vittorio Emanuele en Turín, el cual finalizaría hasta 1899. Franco Sborgi, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 30 (1984). Consultado el 10 de enero de 2012. http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-costa_%28Dizionario-Biografico%29/.

67 “Historia de la estatua del general Santander”, *Diario Oficial* (Bogotá), año XIV, n.º 4183, 17 de mayo, 1878, 5769.

68 Ordenanza 142 de 8 de octubre de 1851. Citado por Mejía, *Los años del cambio*, 199.



Anónimo. *Estatua de Santander de Pietro Costa*. Ca. 1878. Copia en gelatina. Colección Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

cionalidad de la estatua —en claro eco de lo sucedido con Tenerani—, no tuvo mucho éxito y de hecho fue objetado en la reseña que Borda hizo de la obra en 1892⁶⁹. En este caso, las discusiones políticas excedían a las estéticas. Fue así que, también para esta estatua de Santander, Mario Lambardi fue contratado solo seis meses después de su instalación para reparar el pedestal e instalar una reja alrededor⁷⁰. El destacado periodista liberal Juan de Dios Uribe relató en 1881 la animadversión de que fue objeto la estatua:

[...] nada ha sufrido más golpes que el monumento de este prócer: los fanáticos, azuzados indirectamente por *La Caridad* y tal vez directamente por el señor [José Joaquín] Ortiz, le hacen albazo de palos y de piedra el seis de Agosto [fecha del aniversario de la muerte del prócer] de todos los años. No hay cosa más cómica que ver ese día a las beatas con el brazo estirado y el puño cerrado, el imposable monumento; nada más

cómico sí, pero nada que revuelva más la bilis contra los fanáticos.⁷¹

Esta tensión política se hizo visible en el “neutral” *Papel Periódico Ilustrado*, en el que Urdaneta limitó al máximo las referencias a Santander⁷². Sin embargo, parecía imposible no hacer referencia a la estatua, de la que escribió una corta reseña descriptiva. Esta decisión contrasta con el exagerado

71 Juan de Dios Uribe, *Sobre el yunque*, ed. Antonio José Restrepo (Bogotá: La Tribuna, 1913), s. p. Consultado el 13 de enero de 2013. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/yunqueuno/yunqueuno21.htm>.

72 El caso fue analizado por Wilson Jiménez quien afirma: “El artículo de Camacho Roldán era bastante extenso, en comparación con los de números anteriores, y tuvo que esperar a ser publicado, en su segunda parte, hasta el número doce, del 1 de abril de 1882, nueve números y seis meses después de la primera parte del artículo. Ambos textos fueron polémicos, sobre todo el segundo. En el primer artículo, Camacho Roldán formuló algunas cargas valorativas con que se representaba a los personajes de la Independencia. Santander no había sido iniciador, caudillo, legislador, filósofo o diplomático. Santander era valorado por ser el organizador de la República. Valoración fundamental para el momento de transición, en el que se consideraba necesario regenerar, volver a empezar. La lectura de los regeneracionistas y conservadores era que la República como había sido organizada no funcionaba, y por lo tanto era necesario rehacer el proceso, con una nueva Constitución, con una institución religiosa fuerte, con una nueva memoria histórica”. Jiménez, “El *Papel Periódico Ilustrado* y la configuración”, 131. En nombre de la neutralidad de la publicación, Urdaneta aclaró en nota al pie que no estaba de acuerdo con las apreciaciones que Camacho tenía sobre el Libertador, de quien afirmó que “no era un demócrata”. *Papel Periódico Ilustrado*, año 1, n.º 12, 1.º de abril, 1882, 187.

69 Vezga escribió: “Es un monumento de una belleza de primera clase: quizás nada mejor en su género se encuentra por el orbe”. Borda, *Monumentos patrióticos*, 26.

70 “Contrato no. 20 de 1878 (28 de noviembre) sobre la construcción del zócalo para colocar la verja de la estatua del Jeneral Santander en la plaza del mismo nombre”, *Diario Oficial* (Bogotá), año XIV, n.º 4320, 12 de diciembre, 1878, 6324.



Estatua de Santander de Pietro Costa. Ca. 1940. Fondo Daniel Rodríguez. Colección Museo de Bogotá



Estatua de Santander de Pietro Costa. 2018. Foto: Carlos Lema-IDPC.

volumen de información que publicó sobre Bolívar y todas las producciones artísticas referidas a él⁷³, y en particular respecto a Pietro Tenerani, del cual hizo numerosos elogios y reseñas, además de publicar los grabados de los dos mausoleos —para Venezuela y Colombia— que fueron también de autoría del escultor carrarense. Con respecto a Lambardi, en esta ocasión se limitó a decir que la modificación iba en desmedro de la obra “del artista que lo ideó”. Finalmente indicó de modo lacónico que la estatua había sido realizada por F. Costa, imprecisión que, sumada a la ausencia de una reseña biográfica del artista, bien podría interpretarse como un explícito desinterés por las producciones de los dirigentes radicales, más aún considerando, como ya se dijo, que fue la segunda estatua erigida en el espacio público bogotano.

La total omisión de la instalación de la estatua de Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878), considerado el principal caudillo colombiano del siglo XIX, también tendría que leerse como un importante quiebre en la pretendida “neutralidad” política del *Papel Periódico*.

dico Ilustrado. Esta obra sin duda revestía una muy densa carga política, por la naturaleza del personaje y por la celeridad con que se realizó. Si consideramos el tiempo transcurrido entre la muerte de Bolívar y Santander y la realización de sus respectivos monumentos, así como las dificultades para llevarlos a cabo, no deja de sorprender que esta obra fuera inaugurada solo cinco años después del deceso de Mosquera. El monumento, realizado y fundido por Ferdinand von Miller (1813-1887), director de la Casa Real de Fundición de Múnich, fue ubicado en el patio principal del Capitolio. En ella aparece el caudillo descubriéndose la cabeza ante la estatua de Bolívar de Tenerani que, como dijimos antes, desde 1878 se dirigía hacia el Capitolio. Debido a la amplitud del intercolumnio de la fachada del edificio, la estatua de Mosquera se veía (aún hoy se ve) desde la plaza. Su importancia fue destacada a través de la publicación de reseñas provenientes de la prensa alemana en el *Diario Oficial*:

El *Bayerischer Kurier* número 5º dice [...] El uniforme moderno aunque lo más difícil, está trabajado con esmerada elegancia; llamó la atención sobre la finura del uniforme de esta obra, que pocas veces se logra. El

73 Poesías, reseñas históricas y particularmente su iconografía de Bolívar, que es el primer estudio exhaustivo que se hizo sobre las imágenes del héroe.

General está parado respetuosamente, con su sombrero de General en la mano derecha y la izquierda sobre el puño de la espada. La colocación de la cabeza le hace parecer vivo. Debemos mirar esta estatua y la elegancia técnica como una muestra del moderno arte de vaciar.⁷⁴

Esta corta reseña pretendía darle legitimidad a la obra resaltando su “modernidad”, expresada en la representación de Mosquera con uniforme militar (sin el artificio de la capa de Bolívar y Santander), así como en su técnica. En el discurso de inauguración pronunciado por el presidente (e) José Eusebio Caro, quien expresó sus desacuerdos con Mosquera, consideró justo reconocer el mérito de sus acciones⁷⁵, varias de las cuales quedaron establecidas en los dos bajorrelieves alusivos a dos de sus más destacadas obras: el inicio de la construcción del Capitolio (motivo por

el cual la obra se ubicó en dicho lugar) y la navegación a vapor por el río Magdalena, aspecto fundamental para la comunicación entre la capital y Sabanilla, el principal puerto en el mar Caribe en aquel momento.

La parte más inquietante de la reseña para sus contemporáneos podía ser aquella en que se afirmaba que “la colocación de la cabeza le hace parecer vivo”, pues Mosquera fue uno de los más controvertidos dirigentes locales. Bajo su dirección se llevaron adelante varios proyectos de los liberales radicales. Impulsó las sociedades democráticas liberales, la creación de logias masónicas y sus acciones anticlericales con las que, de acuerdo con Gilberto Loaiza, “el caudillo parecía estar construyendo una red asociativa de alguna proyección nacional que no era liberal ni conservadora, simplemente la fuerza política de un caudillo: el *mosquerismo*”⁷⁶. Un personaje complejo y ambiguo que regentó las más enconadas acciones contra la Iglesia católica, seguramente la principal razón por la cual la existencia de

74 “Estatua del Gran General Tomás C. de Mosquera”, *Diario Oficial*, año XVIII, n.º 5495, 8 de octubre, 1882, 11033-11034.

75 “[...] la navegación a vapor del río Magdalena, la abolición del monopolio del tabaco, la contratación del ferrocarril del Istmo [de Panamá], el fomento de la instrucción, merced al establecimiento de nuevas disciplinas científicas, la regularización del crédito y la revolución económica e industrial llevada a cabo con otras trascendentales reformas que dieron movimiento activo a la riqueza del país”. “Inauguración de la estatua del Gran General Tomás C. de Mosquera”, *Diario Oficial*, año XIX, n.º 5870, 22 de octubre, 1883, 12539.

76 Gilberto Loaiza Cano, *Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación. Colombia, 1820-1886* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2011), 187.



Ferdinand von Miller. *Monumento a Tomás Cipriano de Mosquera*. 1883. Bronce y mármol. Álbum fotográfico, Fondo Ernst Rothlisberger, Universidad Nacional de Colombia



Estatua de Tomás Cipriano de Mosquera de Miller. 2018. Foto: Carlos Lema-IDPC

su estatua fue omitida en el *Papel Periódico Ilustrado*.

Toda la energía de Urdaneta y de dicha publicación se concentró, en ese mismo año de 1883, en la celebración del centenario del natalicio de Bolívar. Fue este el momento en que este destacado “rector del gusto” nacional construyó con mayor vehemencia el magisterio de las obras de Pietro Tenerani en el ámbito local. La pugna simbólica por la forma *más adecuada* en que Bolívar debía aparecer en el espacio público bogotano se desplazó del recién modificado pedestal de la estatua de Tenerani en la plaza de Bolívar a la estatua de este que se incluiría en el nuevo parque del Centenario proyectado en el extremo norte de la ciudad⁷⁷. Este desplazamiento corrobora una pugna simbólica entre liberales y conservadores —y de las facciones que existían entre ellos— por la apropiación de la memoria de Bolívar. Uno de los textos que se incluyó en el volumen conmemorativo de este centenario creaba un diálogo con el Bolívar (de Tenerani) en el que él mismo hace un reconocimiento al artista

que “lleno de entusiasmo e inspirado por el genio vació en el metal mi figura tal cual la ves, tal cual ella era”⁷⁸. Este estatuto de verdad para la imagen se refuerza luego con el mito de Canova que ya hemos señalado, y finalmente pone en su boca su opinión a favor del proyecto federal:

Ya veo que Colombia y Venezuela con México y la Argentina han aceptado el sistema federal. La prueba en estos tiempos ha salido más feliz que en los años de lucha y emancipación. Una vez que se ha dado este paso, al parecer con buen éxito, imposible sería volver atrás.⁷⁹

El nuevo parque del Centenario estaba conformado por “cuatro grandes portadas de mampostería, con adornos e inscripciones alusivas al asunto”⁸⁰, y en el centro un templete, diseñado y construido entre 1883 y 1886 por el arquitecto Pietro Cantini (Florencia, 1847-Suesca, 1929), y ornamentado por Luigi Ramelli (Grancia, Suiza, 1851-1931), en donde se alojaría una estatua pedestre

77 En la década de 1950 fue prácticamente arrasado. De lo poco que permaneció como producto de estos cambios, fue la iglesia de San Diego, lo cual le devolvió su nombre colonial al sector que es el que se conserva en la actualidad.

78 E. Fajardo, “La estatua y yo”, en *Homenaje de Colombia al Libertador Simón Bolívar en su Primer Centenario 1783-1883*, por República de Colombia (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1884), 269.

79 Fajardo, “La estatua y yo”, 269-270.

80 *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 46-48, 24 de julio, 1883, 412.



Julio Racines. *Detalle Templo a Simón Bolívar con estatua de Desprey en el parque Centenario. Ca. 1886.*
Biblioteca Pública Piloto

de Bolívar. Para realizar la estatua se le encargó una pintura a Alberto Urdaneta, la cual solo se conoce por el grabado que de esta publicó su autor en el *Papel Periódico Ilustrado*⁸¹. Es interesante la descripción que Urdaneta hace de este encargo porque, aunque no fue explícito, en este se encuentra una intención de modificar la imagen que de Bolívar 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, 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.*⁸²

Es así que, a pesar del reconocimiento de perfección artística que se le hacía a la estatua de Bolívar de Tenerani, la celebración del centenario del naci-

miento del héroe fue la oportunidad para “corregir” los aspectos que en ella no se ajustaban a los datos históricos. La pintura de Urdaneta 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, fue modificada en Europa:

El señor J. G. Ribón, encargado de buscar al artista que debiera ejecutar la orden, se dirigió, en París, al escultor M. A. Desprey, y de acuerdo con nuevas instrucciones recibidas del Gobierno, con el dictamen del señor D. Carlos Clopatofsky, enviado especial de este para la ejecución de la obra, y atendidas las terminantes indicaciones del señor D. José María Torres Caycedo, se cambió el plan general de la ejecución del modelo primitivo, se suprimieron los detalles y se agregaron otros.⁸³

Este testimonio corrobora la necesidad de considerar este tipo de obras como de autoría múltiple, en la que se involucraban diferentes instancias de comitencia y artistas. Además, eran un campo de disputas simbólicas que no se limitaban a las discusiones políticas sino que también se extendían a las es-

81 *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 46-48, 24 de julio, 1883, 414.

82 *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 46-48, 24 de julio, 1883, 412. Énfasis de la autora.

83 *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 72, 24 de julio, 1884, 388-389.

téticas. Vale la pena entonces detenerse en cuáles fueron los detalles que fueron modificados, algunos de los cuales probablemente provinieron del escultor Louis-Antoine Desprey⁸⁴. Estos cambios estaban sujetos a una aprobación previa de los intermediarios del encargo y provocaron una reacción adversa de Urdaneta, a quien citamos *in extenso* por su valor para entender en parte la recepción de la obra y probablemente la mala fortuna crítica de esta:

Se conservaron varios de los movimientos en la actitud del cuerpo; a la cabeza levantada y arrogante se sustituyó otra inclinada y reflexiva que tiene el sabor de la estatua de Tenerani; y no se conservó el volumen de la frente, que determina y acentúa con claridad el medallón de David D'Angers; en la boca hay un gesto de desagrado, y la línea recta de la nariz y su volumen, se alteraron; las manos,

bien tratadas separadamente, no corresponden entre sí, puesto que el sentimiento de cólera o impetuosidad que manifiesta la derecha al apretar los guantes, no armoniza con la suave manera con que toma la izquierda el sombrero elástico; y al movimiento de la mano derecha, y al de las piernas, y a la actitud general, no corresponde tampoco la tristeza y desfallecimiento con que inclina la cabeza hacia abajo; los brazos se le descruzaron para poder agregarle sombrero y guantes; el sable, aun cuando la estatua no lo tenía el día de la inauguración parece que se le agregará, según me lo indica una fotografía que tengo a la vista, y él será algo más pequeño que el original, que, en verdad, pudo juzgarse demasiado grande; tiene charreteras francesas modernas en vez de las grandes, características de la época de Bolívar, que llevaba el modelo; e igualmente las botas militares de campaña que indicaba este, fueron reemplazadas por unas más propias tal vez para cochero; las piernas parecen demasiado largas, y con el objeto de ponerle un cañón clavado boca en tierra, que se le ha agregado, probablemente para facilitar la fundición y servir de mayor apoyo, se varió la posición de la derecha que, recogida unía el pie, en actitud de

84 Louis-Antoine Prudent Desprey (Chantillon-sur-Seine, 1832-1892), también conocido como Louis Antonin Desprey. Alumno de Petilot y Jouffroy, participó en los salones de 1853, 1857, 1859, 1861, 1866-1882. Autor de *San José*, para la iglesia de Val-de-Grace, y *Cicerón*, para el Tribunal de Casación de Francia. Émile Bellier de La Chavignerie y Louis Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'en 1882 inclusivement: peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et lithographes*, t. I. Supplément 194. (París: Vve H. Loones, 1882-1888), 423-424. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb300806507>.



Antoine Desprey. *Estatua para el Templo a Simón Bolívar*, 2007. Bronce. Foto: Hugo Delgadillo.



Antoine Desprey. *Modelo de estatua para el Templo a Simón Bolívar*. S. f. Bronce. Museo Nacional de Bellas Artes de Paraguay. Foto: Rocío Céspedes

cuadrarse, al de la izquierda, y se le adelantó cuasi dando un paso. Los pormenores todos están muy bien tratados, las manos especialmente.⁸⁵

Es así que se atendió a la sugerencia de no incluir la capa y de presentarlo con los brazos cruzados, mas no la de excluir el sombrero bicornio⁸⁶. 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. Una de las indicaciones más importantes —que alejaban a este Bolívar del de Tenerani— fue la preferencia de una mirada arrogante y victoriosa y no la mirada baja y melancólica atribuida a aquella, y que causaba, como se infiere de su crónica, el rechazo de Urdaneta.



Francisco Camacho. *Busto de Simón Bolívar*. 1883. ¿Piedra de balsillas?. Colección Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

85 Alberto Urdaneta, *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 72, 24 de julio, 1884, 388-389.

86 Sobre el bicornio, cabe destacar la importancia que había adquirido en el imaginario francés con el sombrero llamado *Bolívar*, como sinónimo de libertad, desde comienzos del siglo XIX. Cfr. *Angela Gómez Cely*, “*Moda y libertad: respiro de vida*”, *Cuadernos de Curaduría* 5 (2007, julio-diciembre). Consultado el 26 de julio de 2008. <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/Moday-libertad.pdf>. 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, véase Alfonso Castrillón Vizcarra, “*Escultura monumental y funeraria en Lima*”, en *Escultura en el Perú* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991).

La aparente ausencia de crítica o comentarios a esta obra, a excepción del citado, 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; luego fue retirada mientras se terminaban los trabajos del templete y nunca fue reincorporada⁸⁷. Esta si-

87 La obra fue enviada a Tunja. Se ubicó primero en el parque Próspero Pinzón, luego en la plaza Mayor y finalmente fue trasladada al batallón

tuación minimizó su posible condición opuesta o complementaria a la estatua de Tenerani en el espacio público bogotano⁸⁸. El rechazo oficial a la estatua de Desprey se ratifica con la firma en 1888 de un nuevo contrato para que Césare Sighinolfi (Modena, 1833-Suesca, 1903), entonces escultor oficial, ejecutara una nueva estatua en mármol junto con dos alegorías (La Libertad y Colombia)⁸⁹. Sighinolfi hizo una maqueta de la estatua⁹⁰, pero las obras nunca se llevaron a término, probablemente porque no se realizara la importación del már-

mol, aspecto que estaba estipulado en el mencionado contrato.

Según el registro que hace Urdaneta en 1883, la estatua de Tenerani había sido intensamente copiada: reseña una copia en piedra encargada para el pórtico de la Quinta de Bolívar y reproducciones de yeso modelado “por los italianos hacedores de estas cosas en Bogotá”. Y asimismo, basados en esta y en los bustos de mármol (civil y militar) de Bolívar hechos por Tenerani, verifica la existencia en Bogotá de reproducciones de yeso y cerámica. Pero tal vez lo más interesante sea que tanto los bustos como las estatuas fueron modelos para la enseñanza artística. Para Urdaneta, el principal modelo escultórico que existía en Colombia —después de la estatua de Bolívar de Tenerani— era el busto militar de Bolívar también hecho por Tenerani, al cual calificaba como “único en su especie y único en América”⁹¹. Es por ello que lo utilizaba en la clase de dibujo, y escribió que juzgaba que en este era mejor la cabeza del héroe que en la propia estatua. Tal como él mismo lo relató, sacó una copia en yeso de la cabeza busto para luego ubicarla “convenientemente sobre un maniquí para

Simón Bolívar, en donde hoy se encuentra. María Clara Torres y Hugo Delgadillo, *Bogotá, un museo a cielo abierto: guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público* (Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2008), 31.

88 Según Torres y Delgadillo, el Templete posteriormente alojó cuatro estatuas más: una realizada por Césare Sighinolfi en 1888, otra por Ricardo Acevedo Bernal, luego una reproducción de la estatua de Tenerani realizada por Marco Tobón Mejía, y desde 1973 la obra Bolívar orador hecha por Gerardo Benítez. Torres y Delgadillo, *Bogotá, un museo*, 29-33. Sin embargo, es probable que la estatua de Sighinolfi nunca haya estado en el Templete, pues solo se ha documentado su existencia en arcilla. En diciembre de 2018 el IDPC instaló una réplica de la estatua de Desprey.

89 *Diario Oficial*, n.º 7355, 21 de abril, 1888, 9367, citado por Jorge Ernesto Cantini Ardila, *Pietro Cantini, semblanza de un arquitecto* (Bogotá: Corporación La Candelaria, Alcaldía Mayor de Bogotá, 1990), 156.

90 Saturnino Vergara y Gabriel Sandino, “Nueva estatua del Libertador por el artista Sighinolfi”, *El Telegrama*, Bogotá, 4 de octubre, 1888, 2132-2133. Agradezco a Julián Llanos por la consecución de esta fuente.

91 *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 46-48, 24 de julio, 1883, 418.

producir una figura del Libertador de pie, de cuerpo entero”⁹².

Los bustos de Bolívar de Tenerani inspiraron a uno de los primeros escultores nacionales, Francisco Camacho (activo entre 1878 y 1891), a crear una nueva versión del busto en el que mezcla los dos bustos al sobreponer el manto talar al traje militar. Con dicha obra ganó el primer premio del concurso de escultura que, con motivo de la celebración del centenario del natalicio de Bolívar en 1883, organizó la Gobernación del estado de Cundinamarca. No sobra decir que la enseñanza formal en escultura solo se iniciaría hacia 1886⁹³ y a pesar de que el titular de dicha cátedra, el escultor italiano Césare Sighinolfi, sobre quien se hablará en detalle en el tercer capítulo, solicitó al Gobierno la compra de copias en yeso de las grandes obras de

la escultura universal, que en aquel momento se consideraban fundamentales para la enseñanza en la escuela, estas solo serían adquiridas cuarenta años después, en 1926. Esto explica en parte que las obras de Tenerani fueran apropiadas como modelos para la enseñanza en la escuela. “El Bolívar de Tenerani” se consolidaba como un clásico local, tal como lo versaba Caro en el poema que dedicó a la estatua.

Tradición vs. ¿modernidad? Disputas simbólicas entre la estatua de Tenerani y la estatua ecuestre de Bolívar de Frémiet en la celebración del Centenario

Si consideramos que hasta 1910 solo siete estatuas poblaban el espacio público bogotano, 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

92 Ya había mostrado este interés cuando, al describir el busto, señaló que este tenía “diferencias capitales en la forma, como son, la mirada de frente al espectador del busto, y baja en la estatua; más dulce la expresión en este que en aquella; sin la capa de corte español, con el que Tenerani quiso hacer manto talar, y con los atributos completos del uniforme militar”. *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 46-48, 24 de julio, 1883, 418.

93 Si bien la Academia Vásquez, que después sería la Escuela Nacional de Bellas Artes, fue fundada oficialmente en 1873, se fue implementando lentamente. La cátedra de Escultura fue la última en abrirse.

sobre potentes bridones en actitud dominadora”⁹⁴.

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 la 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 Centenario⁹⁵. 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”⁹⁶. 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 finalmente se eliminó el primero⁹⁷. El precio, arguyeron los encargados, era “excesivo, y en nada comparable con el que pedían en París escultores de fama universal”⁹⁸.

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 de este. Optaron por solicitar al director de la Escuela de Bellas Artes de París una recomendación sobre los es-

94 Hernando Holguín y Caro, “Memorial a los miembros de la Junta del Centenario”, *Revista del Centenario*, n.º 15, 2 de mayo, 1910, 115. Tales eran los casos de la estatua que Adamo Tadolini realizó en Lima (1859, copiada en Caracas en 1874), la estatua de Giovanni Anderlini para Guayaquil (1889, copiada en Medellín, 1921, y en Tunja, 1931) y la estatua que Eloy Palacios realizó para Cartagena (1895, copiada en Maracaibo en 1905), entre las más destacadas.

95 Agapito Betancur, *La ciudad, 1675-1925* (Medellín: Biblioteca Básica de Medellín, [1925] 2003), 123.

96 Juan E. Manrique y Enrique Santamaría, “Informe de Juan Evangelista Manrique Convers y Enrique Santamaría Hurtado al Ministerio de Relaciones Exteriores (11.10.1909)”, *Revista del Centenario*, n.º 14, 27 de abril, 1910, 106-108.

97 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, *La ciudad*, 121-122.

98 Manrique y Santamaría, “Informe”, 106-108.



Emmanuel Frémiet. *Estatua ecuestre a Simón Bolívar*. 1910 Bronce. En: Lorenzo Marroquín y Emiliano Isaza, *Primer centenario de la independencia de Colombia, 1810-1910* (Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911), 293

cultores adecuados para el encargo de la estatua ecuestre y otras obras que se contratarían para la celebración⁹⁹. El director de dicha escuela francesa, Léon Bonnat (1833-1922)¹⁰⁰, recomendó para

⁹⁹ 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.

¹⁰⁰ Pintor formado en la Academia española, que dirigió la Escuela de Bellas Artes de París entre 1905 y 1922.

la estatua ecuestre a Emmanuel Frémiet¹⁰¹, y para las demás obras ofreció

¹⁰¹ Emmanuel 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 las de 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

una lista de escultores, entre los que se encontraban Antonin Mercié (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”¹⁰². 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 3

metros con 60 centímetros, que se fundiría en la Casa Barbedienne, con un costo total de 75.000 francos.

La estatua representa a Simón Bolívar a caballo, 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, con la 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 pedestal¹⁰³ era un sencillo paralelepípedo de piedra con cornisa y zócalo, con la inscripción en latín “Fiat Patria!” (¡Hágase la patria!).

desde 1843 hasta 1904; en este certamen 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. Pierre Kjellberg, *Bronzes of the 19th Century: A Dictionary of Sculptors*, trads. Kate D. Loftus, Alison Levie y Leslie Bockol (Atglen: Schiffer Publishing, 1994), 327-337; Raoul Charles Verlet, *Institut de France y Académie des Beaux-Arts, Notice sur la vie et les travaux de M. Emmanuel Frémiet* (París: Typographie de Firmin-Didot et Cie., 1913).

102 Manrique y Santamaría, “Informe”, 106-108.

103 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 Roberto Cortázar, *Monumentos, estatuas, bustos, medallones e inscripciones existentes en Bogotá en 1938* (Bogotá: Selecta, 1938), 48-50.

Se desconocen los documentos que fueron entregados a Frémiet¹⁰⁴ para realizar esta obra, pero si se compara con imágenes que circularon en grabados, que posiblemente fueron las que 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 Léveillé, impresa por la Casa Lemercier hacia 1840 en París. La estatua de Bolívar de Tenerani debió de ser uno de los referentes obligados de Manrique y Frémiet, de ahí que se incluyera el medallón de Washington, en vez de las medallas. También se mantuvo la capa, aunque con una dimensión mucho menor que la que se le había dado en las estatuas de Tenerani y Tadolini. Esta última había sido divulgada en fotografías y publicada en el *Papel Periódico Ilustrado*¹⁰⁵.

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 nos 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 de Bolívar para Bogotá, en 1883. 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 Frémiet —realizada veintisiete 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 la melancólica expresión 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.

104 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 aparecen 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, “Informe”, 106-108.

105 “Estatua ecuestre en plaza Bolívar en Caracas”, *Papel Periódico Ilustrado*, año III, n.º 59, 28 de octubre, 1883, 65.

Nos interesa analizar 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 *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”¹⁰⁶. En este caso, se hace necesario pensar cómo la ubicación de la estatua ecuestre de Frémiet se modificó, adquiriendo con ello 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 Bolívar¹⁰⁷. 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 co-

locada ni la de poner dos estatuas de Bolívar en la misma plaza”¹⁰⁸. Con el fin de 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 Centenario¹⁰⁹, como posibles lugares de emplazamiento de la obra. En la sesión del 15 de febrero de 1910 se 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”¹¹⁰.

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 Tenerani¹¹¹. Esta opinión estaba fundada en el hecho de que Santamaría había sido comisionado para rehacer el pedestal

106 Adrián Gorelik, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires: 1887-1936* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004), 16.

107 “Sesión del 2 de diciembre de 1909”, *Revista del Centenario*, n.º 2, 18 de febrero, 1910, 12.

108 “Sesión del 2 de diciembre de 1909”, 12.

109 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.

110 “Sesión del 15 de febrero de 1910”, *Revista del Centenario*, n.º 6, 11 de marzo, 1910, 45.

111 “Sesión del 25 de febrero de 1910”, *Revista del Centenario*, n.º 7, 18 de marzo, 1910, 50.

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 Centenario¹¹².

Andrés de Santamaría, nacido en Bogotá, había vivido mucho tiempo fuera del país¹¹³; 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. 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 Bogotá¹¹⁴. Asistieron veintiocho personas en total, quienes votaron mayoritariamente en contra de la ubicación de la estatua de Frémiet en la plaza de Bolívar. Esta discusión suscitó 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 esta. 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.

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:

112 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, “Informe”, 106-108.

113 Andrés de 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, y luego, entre 1904 y 1911.

114 Asistieron también Álvaro Carrizosa, presidente del Jockey Club, y Rafael Espinosa Guzmán. “Acta de la sesión extraordinaria del día 6 de marzo de 1910”, *Revista del Centenario*, n.º 7, 18 de marzo, 1910, 52.

¿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.¹¹⁵

Respecto a este comentario, es preciso anotar que se atribuía la obra final exclusivamente a los artistas, y no se consideraba la intervención del comitente como parte fundamental del resultado, en su concepción general. Por otra parte, resuena en estas palabras el concepto de Rodó sobre “la forma plástica del

heroísmo” atribuida a los héroes, y en este caso a Bolívar. La naturalización de la relación entre la fisonomía física y la moral era instrumental tanto a la exaltación de los héroes como a la discriminación de la población que no respondía a los parámetros físicos, y por ende tampoco a los morales.

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 proyectaba hacer 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 atribuido a esa representación subrayaban 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”¹¹⁶. Sin embargo, señalaba el mismo autor, se hacía notar la poca conveniencia del carácter militar de la obra en ese momento histórico:

115 Holguín y Caro, “Memorial”, 115.

116 Holguín y Caro, “Memorial”, 115.



Gastón Lelarge. *Proyecto para monumento con estatua de Tenerani*, 1910. En: Lorenzo Marroquín y Emiliano Isaza, *Primer centenario de la independencia de Colombia, 1810-1910* (Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911), 414a

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.¹¹⁷

En todo caso, llama la atención que si la estatua buscaba representar al Bolívar guerrero, tuviese ese marcado carácter pausado. Tal vez Juan Evangelista Manrique¹¹⁸, 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

117 Holguín y Caro, “Memorial”, 116.

118 Juan Evangelista Manrique (1861-1916) fue 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. “Juan Evangelista Manrique Convers”. Consultado el 19 de abril de 2006. <http://juliomanrique.com/tiosabuelos.html>.

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”¹¹⁹. 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 a él adoptar una actitud teatral cualquiera, con la que quizás habría impresionado más la imaginación popular; pero prefirió tomar a su héroe en el momento en que después de noches de insomnio, de angustiosos días [de] duda, forma la firme resolución de pasar el Rubicón.*¹²⁰

Su pretendido “punto fuerte”, que era su factura francesa y el hecho de que

119 Lorenzo Marroquín y Emiliano Isaza, *Primer centenario de la independencia de Colombia, 1810-1910* (Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911), 153.

120 Discurso de Luis Ratard en el homenaje de la colonia francesa a Colombia. Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 403.

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 privada¹²¹, 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 precedente (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”¹²². Lo cier-

to 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.¹²³

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. Todo el conjunto se encontraba sobre una gradería que formaba en las cuatro faces escale- ras monumentales. La magnificencia de la obra respondía especialmente a la constante comparación que surgía

121 Carlos E. Restrepo, “Carta de Carlos E. Restrepo a Marco Tobón Mejía, 24 de junio de 1911”. Consultado el 26 de julio de 2008. biblioteca-virtualantioquia. udea.edu.co/pdf/.../34_1643424288.pdf.

122 “Informe de la Comisión Nacional del Centenario

(9.9.1910)”, *Revista del Centenario*, n.º 24, 30 de septiembre, 1910, 186.

123 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 415.



Anónimo. *Detalle de la coronación de la estatua de Bolívar de Tenerani.* 1910. Foto: Urna Centenaria, Archivo de Bogotá



Chungapoma (atribuido). *Guirnalda cívica ofrendada por el pueblo de Cusco al Libertador Simón Bolívar*. 1825. Oro, perlas y diamantes. Colección Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura

con los grandes monumentos a la Independencia que se habían levantado en otras 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 recursos¹²⁴. Posiblemente el proyecto de rehacer el pedestal original de la obra, que fue en-

cargado 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 nacimiento de Bolívar) de 1910, en el que a la estatua de Tenerani le fue puesta una

124 "Sesión del 7 de noviembre de 1909", *Revista del Centenario*, n.º 1, 14 de febrero, 1910, 6. Aunque se anunció que el Ministerio de Obras Públicas solicitaría al próximo Congreso el presupuesto para realizarlo, esta solicitud nunca se hizo. Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 414.

corona de oro obsequiada en 1825 por el pueblo de Cuzco¹²⁵

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”¹²⁶. 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 reconocía su deuda con la tradición italiana y, al mismo tiempo, aconsejaba a sus estudiantes sobre 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:

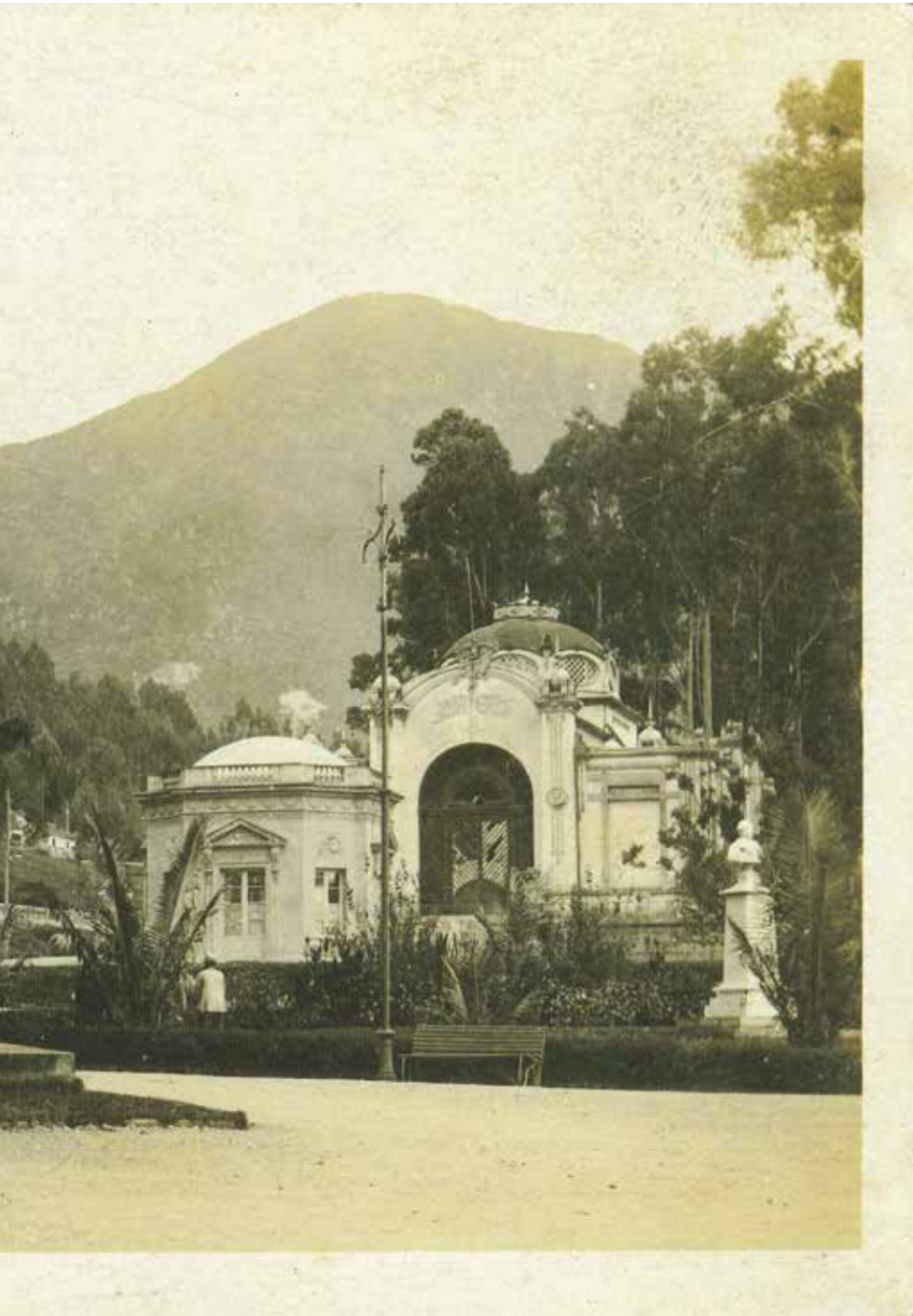
Partan [a Roma] con la convicción de que el arte es cosa noble y pura que exige toda nuestra sinceridad, todos nuestros esfuerzos. Franceses, partan y regresen, guarden cuidadosamente la originalidad que cada uno de ustedes puede haber recibido, pero aborden con respeto la tierra venerable de donde nos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

125 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, [...] bellas de entre las familias más beneméritas, estaban ya sobre el anfiteatro, vestidas de género de una blancura exquisita, 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. [...] 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 a los Señores Generales”. “Gratitud nacional”, *Gazeta Extraordinaria de Bogotá* (Bogotá), 17 de octubre, 1819, citado en *Correo del Orinoco* (Angostura), n.º 49, t. III, 15 de enero, 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. La invitación a las señoras de la capital fue firmada por un grupo de señoras encabezadas por Soledad Acosta de Samper. Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 156. La corona del Cuzco fue ofrecida por Bolívar a Antonio José de Sucre, y por este al Congreso de la República en 1825, organismo que la destinó al Museo Nacional de Colombia al año siguiente, donde se conserva desde ese momento (registro 907).

126 “Acta de la sesión extraordinaria del día 6 de marzo de 1910”, *Revista del Centenario*, n.º 7, 18 de marzo, 1910, 53.



BOGOTA - PARQUE DEL CENTENARIO



Anónimo. *Vista de la estatua ecuestre de Simón Bolívar de Frémiet en el parque de la Independencia.* Ca. 1910. Aportante: Pantaleón Mendoza. Colección Álbum Familiar. Museo de Bogotá-IDPC

términos, pues siempre me esforcé por ser de mi país.¹²⁷

Sin pretender presentar a Frémiet como parte de la vanguardia escultórica que desde finales del siglo XIX se venía gestando en Francia en cabeza de Auguste Rodin (1840-1917), planteamos que si se compara la producción personal del artista con sus encargos de escultura conmemorativa, es posible ver en la primera mayor versatilidad y riesgos a nivel temático y formal¹²⁸. La diferencia de lenguajes responde a lo que Gombrich llama la *adecuación genérica* que cada artista imprime a sus obras, de acuerdo con el fin para el cual las realiza¹²⁹. Adicionalmente, es

posible pensar que en el contexto colombiano una obra de su autoría cumplía el papel de representar a Francia como símbolo de “modernidad” frente al peso que mantenía hasta ese momento la tradición italiana. Este hecho se reforzó con el encargo de una copia de la estatua para ser instalada en París¹³⁰, como una forma más de obtener el reconocimiento de ser un país “civilizado”. Esta élite, que a lo largo del siglo XIX consolidó una “toma de conciencia de que Europa ofrecía un amplio abanico de modelos aplicables en Colombia”¹³¹, por fin vislumbró que, al menos en la apariencia, en el Centenario ese deseo se convirtió en realidad:

¡Esto fue lo indescriptible! A las nueve de la noche colmaba el parque de la Independencia, iluminado como el día por millares de focos eléctricos, una multitud de cerca de cuarenta mil personas, asombradas de la belleza del espectáculo y de la maravilla de ingenio que la Exposición con sus edificios soberbios y sus productos

127 “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, Institut de France y Académie des Beaux-Arts, *Notice sur la vie*, 14. Agradezco a María Paola Rodríguez Prada la consecución y traducción de esta fuente.

128 Las más conocidas fueron dos series con el tema de un gorila raptando a una mujer, realizadas entre 1859 y 1900, las cuales fueron motivo de interesantes discusiones en el Salón de París de 1887 (en el que obtuvo medalla de oro de primera clase) y 1900. Marek Zgórnjak, Marta Kapera y Mark Singer, “Frémiet’s Gorillas: Why Do They Carry off Women?”, *Artibus et Historiae* 27, n.º 54 (2006).

129 Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios*

sobre el arte del Renacimiento, 2 (Madrid: Debate, [1972] 2001), 16.

130 “Sesión del 1 de enero de 1910”, *Revista del Centenario*, n.º 4, 28 de febrero, 1910, 27.

131 Frédéric Martínez, *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900* (Bogotá: Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001), 244.

artísticos e industriales, representaba como una revelación fulgurante. El Campo de Marte, Versalles, el Palacio de Cristal, la maravilla europea ante la cual el viajero primerizo se queda estupefacto, se habían trasladado de repente y por arte mágico a Bogotá.¹³²

Finalmente podría decirse que el conflicto quedó dirimido en el lugar físico que cada estatua ocupó dentro del espacio público bogotano. La estatua de Tenerani se mantuvo en el lugar fundacional de la tradición republicana colombiana, junto a la catedral y la casa de gobierno. La estatua de Frémiet, por su parte, fue ubicada en el extremo norte de la ciudad —considerado el foco de desarrollo del momento—, junto a los pabellones de la Exposición Agrícola e Industrial inspirados en los que se levantaron en las exposiciones universales. El parque de la Independencia, conformado por dichos pabellones y su contenido, jardines, fuentes y la estatua de Bolívar, simbolizaba los ideales de “civilización” y “progreso” que fueron centrales en la celebración del Centenario. Varios sectores de la élite habían luchado infructuosamente por incorporar a Colombia “en la escena de las naciones” en las

132 Miguel Triana, en *Revista de Colombia*, citado en Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 215.

exposiciones universales, no solo por cuestiones económicas, sino por la dificultad de definir cómo representar al país. La convergencia de estos ideales con la celebración del Centenario produjo una interesante conjunción con los discursos de nacionalismo, catolicismo e hispanismo¹³³.

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 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

133 Frédéric Martínez, “¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario”, en *Museo, memoria y nación*, eds. Gonzalo Sánchez y María Emma Wills (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000), 330-331.

biográfica¹³⁴. Las juntas de Medellín y Mompox encargaron réplicas del “Bolívar de Tenerani” para esa fecha, y su imagen fue utilizada en tres de las diez estampillas conmemorativas emitidas para la ocasión. 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 de Bolívar de Tenerani 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”¹³⁵.

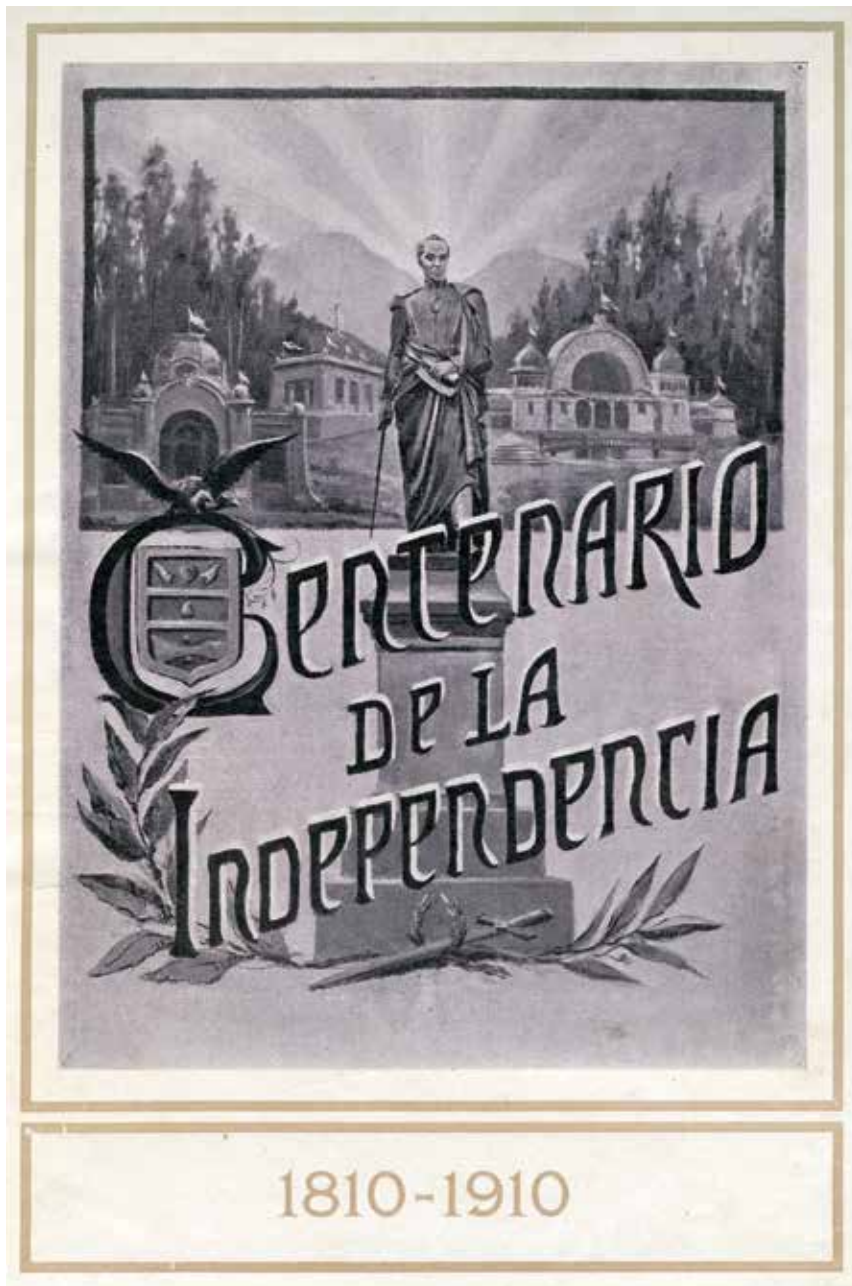
Como se señaló antes, uno de los puntos más destacables en la configuración simbólica de la estatua ecuestre de Bolívar fue la utilización del aura

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 estos se presentaron dos ideas fundamentales: la reflexión sobre la historia reciente del país, el llamado a la paz y al cese de hostilidades partidistas; y la conmemoración de Simón Bolívar como fundador de la patria. Es interesante notar que en el 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 más 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*

134 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 420.

135 Gorelik, *La grilla y el parque*, 217.



Gastón Lelarge.
 Portada del libro
 conmemorativo del
 Centenario (Bolívar de
 Tenerani en el Parque
 de la Independencia).
 1910. En Lorenzo
 Marroquín y Emiliano
 Isaza, *Primer centenario
 de la independencia
 de Colombia, 1810-
 1910* (Bogotá: Escuela
 Tipográfica Salesiana,
 1911), portada.



Escultura ecuestre de Simón Bolívar de Frémiet en el monumento a Los Héroes. 2018. Foto: Carlos Hernández-IDPC

grande hombre, tiene cuando menos derecho a vivir bajo su sombra.¹³⁶

La conjunción entre el culto al héroe y el juicio de gusto se ha utilizado históricamente como una afirmación de poder, en tanto resulta una mezcla efectiva para producir modelos a seguir, tanto políticos como estéticos. En cuanto a Bolívar, resultaría excesivo citar a todos los oradores que se refirieron a él como modelo y medida de su “estatura heroica”. 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”¹³⁷. Por dicha “perfección” fue 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 Orleans (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.

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 crear 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 originaba un importante lugar de debate y que el fracaso o éxito de una empresa monumental se decidía fundamentalmente en su dimensión pública.

La recepción posterior de las estatuas de Bolívar de Tenerani y Frémiet, y sus modificaciones, traslados y destino a lo largo de los siglos XX y XXI parecen hacer eco de algunas de sus primeras

136 “Discurso de Juan Pinzón, vicepresidente de la Asamblea Nacional”, en Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 297. El énfasis es nuestro.

137 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 300.

recepciones, por lo menos en cuanto a la ubicación que hoy tienen en la ciudad. La estatua ecuestre fue removida del parque de la Independencia solo 30 años después, junto con una gran parte del parque para dar paso a la ampliación de la calle 26, y estuvo guardada en una bodega entre 1958 y 1962, sin ninguna oposición documentada hasta el momento. En la década de 1960 fue 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 Libertador¹³⁸. Este monumento, aun en mora de ser estudiado más profundamente, fue ubicado en la autopista Norte, entre las calles 79 y 80, en donde se encuentra en la actualidad. Al ser producto de la suma de una estatua con poca fortuna crítica más un proyecto trunco de edificio para alojar algunas instituciones como un Museo de Armas, un monumento al Soldado Desconocido y la sede de la Academia de Historia¹³⁹, además de tener en frente una “plaza de armas” pocas veces utilizada, puede decirse que no es un espacio en el que se ejerza la función institucional proyectada. Adicionalmente, quedó atrapada entre las vías del transporte

público Transmilenio, por lo que suele ser un lugar poco concurrido; las escasas reapropiaciones por parte de los ciudadanos evidencian su ineficacia como proyecto conmemorativo. En los últimos años, su pedestal-edificio ha sido utilizado como sede de exposiciones y eventos con los se propone convertirlo en centro cultural. Sin embargo, es evidente que la activación del espacio en este sentido tiende a alejarse del sentido conmemorativo que tuvo en su origen.

La estatua de Bolívar de Tenerani, por su parte, sigue campeando en el centro de la plaza de Bolívar, sin que su remoción haya sido considerada de nuevo en los numerosos proyectos de transformación de la plaza realizados entre 1920 y 1960, cuando los arquitectos Fernando Martínez Sanabria y Guillermo Avendaño diseñaron la actual plaza¹⁴⁰. Más allá de los significados e instrumentalizaciones de la memoria de Bolívar a lo largo del siglo XIX, lo cierto es que estatua y plaza pueden considerarse hoy como un *lugar de memoria*, entendido, de acuerdo con Pierre Nora, como un lugar de constante renovación y caracterizado “por

138 Torres y Delgadillo, *Bogotá, un museo*, 262-265.
139 Torres y Delgadillo, *Bogotá, un museo*, 262-265.

140 Cfr. Juan Carlos Pérgolis, *Estación Plaza de Bolívar* (Bogotá: Alcaldía de Bogotá, 2000); Torres y Delgadillo, *Bogotá, un museo*, 20-21.

su aptitud para la metamorfosis, en el incesante resurgimiento de sus significaciones y la arborescencia imprevisible de sus ramificaciones”¹⁴¹. Dado que desde el mismo instante de su instalación hasta hoy ha sido discutida, modificada y reubicada dentro de la misma plaza, el pedestal es hoy lugar de encuentro y permanencia; receptor de innumerables grafitis de ciudadanos en protesta, seguidos de proyectos de restauración y limpieza; la estatua intervenida constantemente suele estar rodeada por numerosos usuarios que multiplican sus usos como lugar de paso, de encuentro, de trabajo, de protesta. Entre muchos otros acontecimientos, la estatua de Bolívar fue “testigo mudo” del Palacio de Justicia en llamas en 1985 y de la conmemoración de este hecho en la acción artística de Doris Salcedo (1954) sobre su fachada diecisiete años después¹⁴². Asimismo, permanece abierta a la intervención efímera de otros artistas y ciudadanos que encuentran allí un lugar ineludi-

ble de discusión sobre el presente que se sostiene en el pasado, al que la estatua representa en buena parte más allá del personaje representado¹⁴³. Estatua y plaza conforman un lugar que podría ser definido, de acuerdo con Juan Carlos Pérgolis, como “pliegue de muchas redes simultáneas, superpuestas, la Plaza de Bolívar anuda la historia oficial y las múltiples historias que día a día se escriben en infinitos relatos”¹⁴⁴.

141 Pierre Nora, *Pierre Nora en Les lieux de memoire*, trad. Laura Masello, pról. José Rilla (Montevideo: Trilce, 2008), 34.

142 La obra de Salcedo, titulada *6 y 7 de noviembre* (2002), consistió en descolgar del techo del Palacio de Justicia 280 sillas, desde el 6 de noviembre a las 11:45 a. m., hora en que comenzó la toma de este lugar por parte del grupo guerrillero M-19, hasta las 2:30 de la tarde del día siguiente, hora en que terminó.

143 Sobre los sentidos de estas intervenciones como acciones contramonumentales, ver Carolina Vanegas Carrasco, “Monumentos hoy: marcas para activar la memoria colectiva”, en *Memorias XXII Cátedra Ernesto Restrepo Tirado. Monumentos, antimonumentos y contramonumentos: espacios para la memoria* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia – GEAP Latinoamérica, en prensa).

144 Pérgolis, *Estación Plaza de Bolívar*, 40.



Maqueta para la estatua de Francisco José de Caldas en Popayán de Raoul Charles Verlet. Ca. 1909. Fotografía sobre papel. Archivo Dr. Juan Evangelista Manrique. Colección Museo de la Sociedad de Cirugía de Bogotá

DE ORIGINALES, COPIAS E INVISIBILIDADES. LOS MONUMENTOS A FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS Y ANTONIO NARIÑO Y LA "ESTATUOMANÍA" LOCAL

París es el verdadero *El Dorado* que entrevéis allá en el fondo de su imaginación.¹

Veladas disputas subyacían en la definición del Panteón Nacional que la Junta Nacional del Centenario proyectaba con sus limitados recursos. Simón Bolívar campeaba en el primer lugar de ese podio imaginado del heroísmo, mientras que militares y civiles contemporáneos a él eran objeto de discusión en diferentes círculos y partidos. El hecho de que Francisco de Paula Santander ya tuviera su plaza y su estatua desde 1878, liberaba a la junta de hacer un homenaje a quien, como se vio en el capítulo anterior, fuera considerado por muchos sectores como símbolo del Partido Liberal.

Si bien en el libro conmemorativo del Centenario se incluyó el homenaje

realizado el 22 de julio de 1910 en *Gil Blas*, un reconocido periódico liberal, se denunció que la Junta Nacional no había considerado homenajear a este personaje por lo que la Unión Santandereana había tomado dicha iniciativa². Tres días después, una hora antes de asistir a la inauguración de la estatua ecuestre de Bolívar, según el mismo medio, “la juventud de esta capital y el pueblo obrero, [rindieron] homenaje de admiración ante la estatua de Tomás Cipriano de Mosquera”³, (ver imagen página 80) otro conflictivo referente del Partido Liberal. La atención fue dirigida hacia otros personajes menos instrumentalizados por los partidos, susceptibles de revestir de cierta “neutralidad” patriótica unificadora. Sin embargo, una mirada atenta a las elecciones iconográficas y los discursos de inauguración muestra hasta qué punto las divergencias políticas estaban latentes en estos nuevos símbolos.

1 Édouard André (1840-1911), botánico y arquitecto paisajista francés que visitó Colombia en 1875. Édouard André, *América pintoresca. Descripción de viajes al Nuevo Continente por los más modernos exploradores* (Barcelona: Montaner y Simón Editores, 1884), 490.

2 *Gil Blas*, año I, serie III, n.º 73, 23 de julio, 1910, 2.

3 *Gil Blas*, año I, serie III, n.º 74, 25 de julio, 1910, 3.



Raoul Charles Verlet. *Monumento a Francisco José de Caldas*. 2018. Bronce y piedra. Plaza Caldas, Popayán. Foto: Carmen Cecilia Muñoz Burbano.

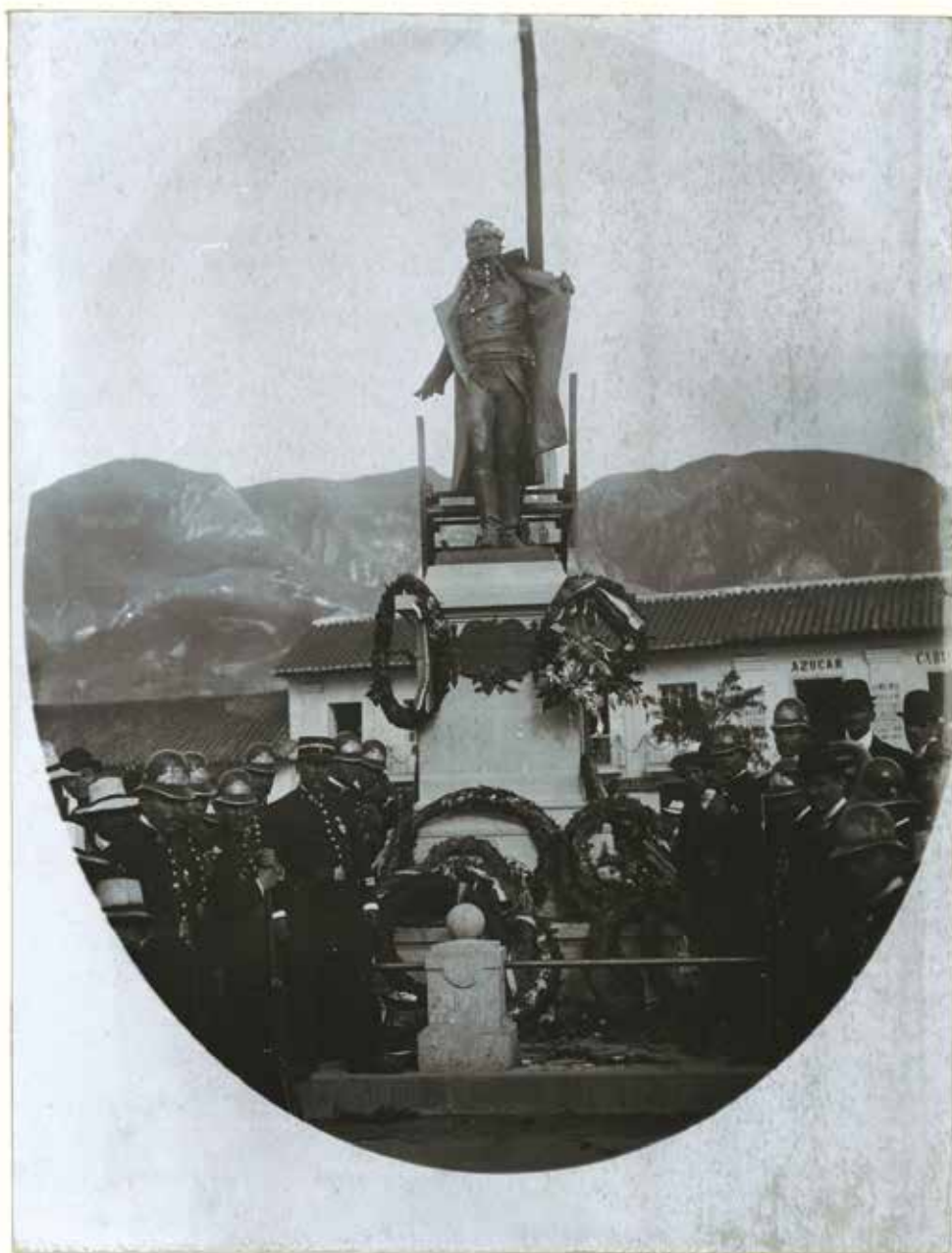
Se trata de las estatuas conmemorativas a Francisco José de Caldas (Popayán, 1768-Santafé, 1816), el “sabio Caldas”, reconocido por su labor científica y como “mártir” al morir fusilado durante la Reconquista española (1814-1819); y Antonio Nariño, (Santafé, 1765-Villa de Leyva, 1823), llamado el “precursor” de la Independencia colombiana, por haber iniciado algunos procesos clave para su desarrollo, y particularmente por la traducción e impresión en 1793 de los *Derechos del hombre y del ciudadano*, la primera traducción de dicho documento en la América hispana. Las estatuas, encargadas a los escultores franceses Raoul Charles Verlet (1857-1923)⁴ y Henri-Léon

Gréber (1855-1941)⁵, respectivamente, presentan una diferencia fundamental respecto de la monumentalización de Simón Bolívar, en tanto el foco de discusión no estaba centrado en la construcción de una *vera efigie*. Si bien esto puede responder a la importancia simbólica de Bolívar en la memoria nacional colombiana, juzgamos que está íntimamente relacionado con el tiempo transcurrido entre la muerte de los personajes y su monumentalización. Un tiempo que seguramente permitió la decantación de los relatos con los que se construyó la ‘heroicidad’ de

4 Verlet se formó con Cavelier y Barrias en la Escuela de Bellas Artes de París, de la que llegó a ser profesor, así como de la Academia Julian. Ganó el Gran Premio de Roma en 1883 y participó en el Salón de Artistas Franceses en 1880, 1887 (segunda medalla), 1889 (medalla de oro), 1900 (medalla de honor y gran premio), así como en las ediciones de 1913 y 1914. Fue nombrado Caballero y Oficial de la Legión de Honor en 1900 y miembro del Instituto de Francia en 1910. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, vol. 14 (París: Gründ, 1999), 458; C. E. Curinier, dir., *Dictionnaire national des contemporains: contenant les notices des membres de l'Institut de France, du gouvernement et du parlement français, de l'Académie de médecine...*, t. 3 (París: Office général d'éd. de librairie et d'impr., 1899-1919), 164; François-Léon Sicard, Institut de France y Académie des Beaux-Arts, *Notice sur la vie et les travaux de M. Raoul Verlet (1857-1923)* (París:

Typographie de Firmin-Didot et Cie., 1929).

5 Inició su aprendizaje haciendo decoración arquitectónica con sus hermanos en el taller de su padre en Beauvais. Estudió en la Académie Julian con Antonin Mercié (1845-1916). Luego entró al estudio de Emmanuel Frémiet (1824-1910), de quien fue discípulo y colaborador hasta su muerte. Gréber ejecutó muchas comisiones públicas, entre ellas dos figuras de la entrada principal del Grand Palais, trabajó en la decoración de la Gare d'Orsay y la iglesia de Montmartre. Su obra más conocida es la estatua de Emmanuel Frémiet (1913) en el Jardín des Plantes en París. Expuso regularmente, recibió varios premios y fue nombrado Caballero de la Legión de Honor. Entre 1910 y 1917 recibió encargos de piezas decorativas en Estados Unidos gracias a su hijo, el arquitecto Jacques Gréber (1882-1962). Elisabeth Kashley, “Henri-Léon Gréber”, en *Nineteenth & Early Twentieth Century European Sculpture* (Nueva York: Shepherd & Derom Galleries, 2012), 52-53; Kjellberg, *Bronzes*, 366. Fue autor del busto del prócer colombiano Antonio Ricaurte, también realizado con ocasión del Centenario de la Independencia por encargo del Gun Club y ubicado en el parque del Centenario de Bogotá.



Estátua de Nariño.



Monumento a Antonio Nariño. 1910. Bronce y piedra. Plaza de San Victorino. Fondo Luis Alberto Acuña. Colección Museo de Bogotá



Monumento a Antonio Nariño de Gréber. 2016. Foto: Margarita Mejía-IDPC

Francisco José de Caldas y Antonio Nariño, en aras de asignar a cada uno un papel en la “historia patria” y que permitiera incluirlos sin contradicción⁶ en un Panteón Nacional extendido en el espacio público bogotano.

Otra de las coincidencias entre las obras mencionadas es que fueron copiadas e instaladas en otras ciudades del país, debido a que sus comitentes consideraban que la estatuaria era la forma de conmemoración más adecuada para la celebración del Centenario de la Independencia, aun cuando ella excediera sus posibilidades logísticas y económicas. Es por ello que se sirvieron de los contactos establecidos con los artistas por los embajadores colombianos en Europa, así como de la posibilidad de encarar copias de las obras financiadas por el Gobierno nacional, como una solución viable dado que su costo era la mitad que el de los originales⁷. Esta

particularidad nos permite analizar de manera comparativa la incidencia que tuvieron, tanto los discursos de inauguración como el lugar en el que fueron instalados originales y copias, en la interpretación de las obras. En este punto, cabe pensar que el peso de la “estatuomanía” local fue mayor que el de la “autenticidad” y remitirse a la vinculación que Walter Benjamin establece entre la autenticidad y el aura de la obra de arte, y a su indicación de que “en el mismo instante en que el criterio de la autenticidad falla en el seno de la producción artística, toda la función social del arte resulta transformada por entero. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política”⁸.

En las fuentes que aluden a las obras que analizamos no encontramos una pugna explícita por establecer cuáles son los originales y cuáles las co-

6 Francisco José de Caldas y Antonio Nariño no coincidían en su pensamiento político, siendo el primero partidario del establecimiento de un gobierno federal y el segundo, de uno central; este disenso culminó en la primera guerra civil de la Nueva Granada en 1813.

7 En febrero de 1910 la Junta Nacional envió una solicitud de presupuesto para estatuas al Consejo de Ministros, en la que decía que se podían conseguir duplicados de las obras “por la cuarta parte de su valor inicial, pues lo que se paga en esa clase de obras es sobre todo la inventiva”. “Sesión del 9 de

febrero de 1910”, *Revista del Centenario*, n.º 6, 11 de marzo, 1910, 42. Sin embargo, en la contratación del duplicado de la estatua de Nariño se confirmó que el precio era la mitad. República de Colombia, Departamento de Nariño, *El Centenario. Órgano de la Junta Departamental del Centenario* (Pasto), n.º 1, 25 de abril, 1910, 2-3.

8 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Walter Benjamin. Obras*, libro I, vol. 2; eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; trad. Alfredo Brotons (Madrid: Abada Editores, [1936] 2008), 18.

pías, ni por darles mayor legitimidad a unas sobre otras. Probablemente esto se deba a que todas salieron del taller de los escultores, o mejor de las fundiciones, que los propios artistas supervisaron; pero también a la reproductibilidad de obras que proveía la industria conmemorativa europea. Si bien a lo largo del siglo XIX, a través de la Réunion des Fabricants des Bronzes, se discutió en Francia sobre los límites de la reproducción y los derechos de autor⁹, este era un proceso imparables del que no saldrían favorecidos dados la abundante oferta y el bajo costo de las fundiciones de hierro de escultura decorativa y conmemorativa. Los dos tipos de obra —de bronce y de hierro— que tenían distintos artistas y categorías, se ofrecían en las exposiciones universales, en donde los comitentes de todo el mundo podían elegir modelos de estatuas para sus héroes, alegorías para coronar sus monumentos y edificios, además de un enorme catálogo decorativo generalmente de hierro. Un proceso que hace eco a las reflexiones de Benjamin sobre la mercantilización del arte.

Podemos identificar un cambio de sentido en la creación de una obra

“aurática”, que responde a los parámetros de genio y héroe (Bolívar-Tenerani) establecidos en el capítulo anterior, respecto de las relaciones que se producen con las estatuas de Caldas y Nariño, en las que los artistas hacen parte de un mercado conmemorativo mundial. Sin embargo, la novedad visual y material que la escultura conmemorativa constituía en Colombia, aún en 1910 y más aún fuera de la capital, retornaba a estas obras cierto carácter aurático, más vinculado con su uso que con su producción. A diferencia del “Bolívar de Tenerani”, que al establecerse como ícono se volvió reproductible en tanto remitía al original en el centro del país, estas estatuas se reprodujeron con la pretensión de no referirse más que a sí mismas a partir de los discursos creados en torno a ellas y al lugar de su instalación, independientemente de que fueran copias u originales.

Extendemos los análisis de las obras citadas al de algunas recepciones posteriores a partir de su devenir y de algunos de sus usos hasta la actualidad. Acudimos al tópico de la invisibilidad de los monumentos para reflexionar sobre la *vida de las obras* en el espacio en que fueron instaladas, para mostrar la importancia del uso simbólico (o no)

9 Catherine Chevillot, “Sculpteurs et fondeurs au XIXe siècle”, *Revue de l'Art* 162 (2008): 51-57.

de los espacios y las transformaciones que pueden producirse entre obras aparentemente iguales en lugares diferentes. La dupla conservación/destrucción resulta indicativa de algunos de estos procesos y de las posibles re-apropiaciones de las obras, a la luz de ciertos usos contemporáneos de la memoria histórica en el espacio público.

¡O larga y negra partida!: “el Sabio Caldas” en la estatua de Verlet

Dentro de la lista de escultores recomendados por Léon Bonnat, director de la Escuela de Bellas Artes de París, para ejecutar los monumentos de la celebración del Centenario de la Independencia en Colombia, se encontraba Raoul Charles Verlet. El encargo de la estatua de Caldas se convirtió en el primero de una decena de obras que el artista realizó para comitentes colombianos en los siguientes años, un importante conjunto que no suele figurar en sus biografías¹⁰.

10 Además de la de Francisco José de Caldas y sus dos copias (1910-1911), también hizo el busto de Camilo Torres (1910), las estatuas de Antonio José de Sucre (1912), Rufino José Cuervo (1914), Camilo Torres (en Popayán), Francisco de Paula Santander (Barranquilla, 1919, copiada en Bucaramanga en 1925) y Manuel Murillo Toro (1920). En un texto de Verlet sobre su obra en Colombia, afirma que

La obra más conocida de Verlet fue el Monumento a Guy de Maupassant (1897), instalado en el parque Moncéau de París, el cual fue “objeto de vivas controversias artísticas”¹¹ debido a su falta de idealización, tanto en el busto del escritor homenajeado como en la inclusión de la figura de una mujer, inspirada en uno de los libros del autor, en vez de una alegoría; por esta razón fue destacada como una obra “moderna”¹². Sin embargo, sería una excepción en la obra de Verlet, quien por esos años recibió la medalla de honor en el Salón de París y en la Exposición Universal de 1900 por la Fuente de Bordeaux, una obra puramente decorativa. La opción por obras menos conflictivas podría responder a que la controversia por el Monumento a Maupassant surgió del famoso Dr. Max Nordau, discípulo de Cesare Lombroso y autor del libro *Degeneración* (1893), en el que propuso una distinción entre artistas sanos y enfermos.

antes de 1914 hizo un monumento a Córdoba que desconocemos y que tenía listo un proyecto para un monumento a Bolívar en el que “la victoria alada arrastraba el caballo del héroe nacional, la cabeza vuelta hacia él, contemplándole, rindiéndole homenaje”. Raoul Charles Verlet, “Mi obra en Colombia”, *Revista Sábado* (Medellín), vol. 1, n.º 2, 14 de mayo, 1921, 16.

11 Curinier, *Dictionnaire national*, 164.

12 George Lafenestre, “Les Salons de 1897”, *Revue des Deux Mondes* (1897, julio): 181; Sicard, *Notice sur la vie*, 10.



Raoul Charles Verlet. *Monumento a Guy de Maupassant*. 1897. Mármol. Parc Monceau, París. Imagen libre de derechos de uso

Lo interesante de dicha crítica es que la obra de Verlet no era el interés principal de Nordau, pues sus dardos estaban dirigidos a señalar los “desvíos” de Maupassant. En este sentido, el realismo atribuido a Verlet, a quien califica de “buen técnico”, se enfila a justificar la caracterización del escritor a partir de su cabeza y sus rasgos faciales:

[El busto de Maupassant] es de un parecido que yo califico de *espantoso*. Presenta la frente baja, el arco de las cejas casi tan saliente como el cráneo de un Cromagnon, la nariz corta y chata, el bigote espeso, la boca vulgar, *brutalmente sensual*; todos los elementos de la fisonomía de un suboficial, partiendo el domingo a la búsqueda de fáciles conquistas, que me desvirtúa la sola y única vez que vi a Maupassant. Esa cabeza que no quiero caracterizar más, parece mirar fijamente a la mujer debajo de él; no a la novela salida de su imaginación, ni a la mano que la mantiene, sino más allá, a la elocuente punta de los pies y sobre todo a las prendas inferiores llenas de promesas. La obra del Sr. Verlet es una página del *Decameron*. En ella se nos cuenta la historia de una falda y su acción hipnotizadora sobre un erotómano. Como tema de un grupo de porcelana de Saxe, esta

idea no estaría mal concebida para un saloncito. Pero en mármol, más grande que el natural, como monumento en un parque público, no, ciertamente no merece elogios.¹³

Dadas las interpretaciones frenológicas y fisiognómicas que le otorga, Nordau condena el monumento de Verlet en tanto no se ajustaba al carácter ejemplar que debía caracterizar a las obras en espacios públicos. El artista tendría mayor precaución en sus obras posteriores para ajustarse a lo que se esperaba del género conmemorativo, pues seguramente no quería ser estigmatizado por Nordau como lo fue su contemporáneo Auguste Rodin (1840-1917), tildado por aquel de “decadente” y sus obras, de “aberraciones”¹⁴. Aunque esta opinión no era unánime, dado que Rodin gozó de gran reconocimiento en su tiempo, sus mayores controversias fueron justamente en el género conmemorativo. Parece ser que este año de 1897 fue en el que Verlet tuvo mayor visibilidad, dado que su Monumento a Maupassant fue elogiado por la crítica junto con el proyecto de Monumento a Victor Hugo de

13 Zacharie Lacassagne, *La foule de Maupassant* (Toulouse: Editeur Gimet-Pisseau, 1907), 11.

14 Max Nordau, *On Art and Artists*, trad. W. Harvey (Filadelfia: George W. Jacobs & Co. Publishers, 1907), 275-293.

Rodin¹⁵. Fue otro el camino que Verlet siguió, y así lo constató su biógrafo y sucesor de la Academia Francesa, François Sicard, quien afirmó que “sus convicciones y el carácter de su talento le impedían admitir la evolución de la estatuaria [y que] la simplificación de la forma en la escultura que él presenció, era contraria a su visión”¹⁶.

Es probable que Verlet se ajustara a lo solicitado por sus comitentes y, tal como lo ha argumentado Laura Malo-setti respecto a los pintores decimonónicos, haya tenido la versatilidad para hacer obras muy distintas en cuanto a estilo se refiere, dependiendo de la función de la obra, más aún en el caso de los proyectos de escultura decorativa o conmemorativa¹⁷. Posiblemente, quienes pensaron en hacer un monumento a un escritor tan polémico como Maupassant le dieran mayor libertad o le exigieran menos convencionalismo al artista. Las necesidades de los comitentes podían ser otras, tal como sucedió diez años después, cuando los encargados de

negocios de Colombia en Francia, Juan Evangelista Manrique y Ricardo Santa María, contactaron a Verlet para que hiciera la estatua de Francisco José de Caldas destinada a Popayán, en el sur de Colombia.

Se desconocen documentos que den cuenta de las negociaciones entre los diplomáticos y Verlet, pero la existencia de una primera maqueta en yeso evidencia que, a partir de la información recibida, el artista hizo una primera propuesta. En ella Caldas lleva una ondulante capa española que sería suprimida en la versión final. No hay ninguna fuente escrita o visual que refiera que el retratado usara esta prenda, por lo que cabría pensar que su inclusión pudo responder al imaginario que el artista tenía de un hidalgo de fines del siglo XVIII de cualquier lugar de la América española¹⁸, a su vez fundado en algún libro de trajes, un tipo de publicación de alta circulación a lo largo del siglo XIX. Más allá de la fuente histórica que la justificara, la capa constituía una alternativa al traje contemporáneo que Verlet debía solucionar, como la mayoría de los

15 Raymond Bouyer, “Les artistes aux Salons de 1897”, *L'Artiste. Revue de l'Art Contemporain*, año 67 (1897, julio): 37-39.

16 Sicard, *Notice sur la vie*, 11.

17 Cfr. Laura Malo-setti Costa, *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001).

18 El uso de capa y espadín —o estoque— era un honor concedido por la Real Audiencia a hidalgos y vecinos principales en Hispanoamérica, aunque esta costumbre cayó en desuso hacia el final del siglo XVIII.



Raoul Charles Verlet. *Maqueta para estatua de Caldas*. Ca. 1909. Yeso patinado. Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve Pino



Antoine Maurin (dib. y lit.) / Joaquín Acosta (ed.). *Francisco José de Caldas*. 1849. Litografía sobre papel. En: José Antonio Amaya, *El mercader que escrutaba las estrellas. Francisco José de Caldas* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia; Ministerio de Cultura; Fonade, 2002), 28

escultores estatuarios de su tiempo, tal como lo analizamos en el capítulo anterior con respecto de la capa de la estatua de Bolívar de Tenerani. Esta dificultad seguía siendo motivo de reflexión aun cincuenta años después, como lo muestra el propio testimonio de Verlet: “para atenuar la silueta demasiado fría [del pantalón moderno, vestido “antiescultural”, en sus palabras] compuse un fondo con accesorios”¹⁹. Al mismo tiempo, la exigencia de verosimilitud en la obra por parte de los comitentes exigía que ese “fondo con accesorios” tuviera una base histórica que lo sustentara.

En el monumento, Caldas aparece vestido de civil: camisa, corbata, chaleco, pantalón, botas de explorador y levita. En su mano derecha, próxima a la cara, sostiene un “tabaco fino torcido”. En la mano izquierda sostiene una vara y unos folios encuadrados que corresponden al *Semanario del Nuevo Reino de Granada*²⁰. Apoyada sobre la base, hay una esfera celeste y un fusil atravesado entre sus pies²¹. Una confi-

guración iconográfica que, en general, parece tener directa relación con la descripción biográfica de autoría de Lino de Pombo:

Era Caldas de estatura regular y complexión robusta; su color moreno; el rostro redondo, la frente espaciosa, los ojos negros algo melancólicos, el pelo negro y lacio, el cuello corto; su andar desembarazado, pero lento y contemplativo. Vestía de ordinario una levita o sobretodo de paño oscuro, que abrochaba y desabrochaba sin cesar cambiando de solapa, de manera que duraban muy poco los botones; y no dejaba de la mano un bastoncito flexible, ni de la boca un pedacito de tabaco fino torcido.²²

Tanto esta como otras biografías, así como un retrato de Caldas, probablemente llegaron a Verlet a través del número dedicado a Francisco José de Caldas en el *Papel Periódico Ilustrado*²³. La fuente iconográfica aludida es

19 Verlet, “Mi obra en Colombia”, 16.

20 Publicación de carácter científico fundada por Caldas que circuló entre 1808 y 1811.

21 La investigación sobre la estatua de Verlet de Caldas fue iniciada en el año 2006, en conjunto con el profesor José Antonio Amaya y la colaboración de un grupo de estudiantes del curso de Métodos Históricos del Departamento de Historia de la

Universidad Nacional de Colombia. Una primera versión de la investigación fue presentada y publicada en Marcela Drien, Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez, eds., *América: territorio de transferencias. Cuartas Jornadas de Historia del Arte* (Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA, 2008).

22 Lino de Pombo, “Francisco José de Caldas” (Bogotá, octubre de 1852), en *Francisco José de Caldas. Estudios varios* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1941).

23 *Papel Periódico Ilustrado*, año 1, n.º 24, 2 de agosto,

una versión en xilografía de una litografía que se considera como el retrato “emblemático” de Caldas debido a su intensa reproducción desde su publicación²⁴. Con este número conmemorativo del *Papel Periódico Ilustrado* también se distribuyó una versión en xilografía de la pintura *Caldas marcha al suplicio* del mismo Urdaneta (y una de las pocas pinturas de historia que se hicieron en ese momento en Colombia). Fue impresa en formato de pliego y obsequiada a los suscriptores como cierre del primer año de la publicación²⁵.

Se trata de una escena de “últimos momentos”, uno de los grandes *topos* de la pintura histórica decimonónica. En ella aparece Caldas vestido acorde con las descripciones anteriormente citadas; tiene el brazo izquierdo flexionado a la altura del pecho y el derecho extendido. En primer plano en el suelo está el pedazo de carbón con que el prócer pintó en la pared su despedida: “o larga y negra partida”.

1882, 381-387 y 390-393.

- 24 José Antonio Amaya, *El mercader que escrutaba las estrellas. Francisco José de Caldas* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Fonade, 2002), 28.
- 25 Alberto Urdaneta, grabado por Antonio Rodríguez. *La despedida de Caldas*, xilografía sobre papel, 63 x 42,7 cm. Museo Nacional de Colombia, registro 3880.

Una anécdota que Urdaneta recupera, según su propio testimonio, de la *Historia de la literatura en Nueva Granada* de Vergara y Vergara (1867), de la que dice “es una de las muy pocas que han llegado hasta nosotros por la tradición”²⁶. Tal vez era justamente este tipo de narraciones las que el artista buscaba para crear su pintura de historia con ese ingrediente conmovedor fundamental para su éxito, de acuerdo con Malosetti,

[...] el motivo [de la pintura de historia] tenía que resultar conmovedor y — sobre todo— edificante y “elevado”. Los cuadros debían proporcionar un buen punto de partida para largas y minuciosas descripciones de su tema, a menudo “explicado” en sus connotaciones políticas, patrióticas, moralizantes. Para producir esa ilusión de realidad, de *presencia* del acontecimiento suprimiendo la distancia histórica, los medios pictóricos debían procurar hacer desaparecer todo rastro del artificio.²⁷

El relato señala que, ante la inminencia de la condena de Caldas por par-

26 *Papel Periódico Ilustrado*, año 1, n.º 24, 2 de agosto, 1882, 383.

27 Laura Malosetti Costa, “Poderes de la pintura en Latinoamérica”, *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual* 2, n.º 3 (2006): 73.



Alberto Urdaneta. *Caldas marcha al suplicio*. Ca. 1880. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

te de las autoridades españolas, este pidió una extensión para concluir los trabajos de la Expedición Botánica,

[...] aunque fuera en un calabozo y con una cadena. Los miembros del Consejo se conmovieron, pero no podían deliberar: la orden superior era la de pronunciar sentencia de muerte, y fue pronunciada. Aun se añade, no sabemos si calumniosamente, que D. Pascual Enrile puso a su solicitud de prórroga para su vida este bárbaro decreto: “Negada. La España no necesita de sabios” [...] Cuentan que durante su prisión tomó un carbón extinto de una fogata de la guardia, y escribió en la pared una *Oh larga y negra partida!* que sus compañeros de martirio leyeron de corrido, al pasar, días después, cuando recorrían el mismo camino mortal. Hasta el último momento tuvo ingenio y poesía, aun para escribir aquella lacónica, triste, resignada y misteriosa despedida a la vida y a la ciencia, que era su verdadera vida.²⁸

El éxito de este relato patriótico para la construcción de la memoria de Caldas como héroe- mártir se verificó en su inclusión en la *Historia de Colombia* de Henao y Arrubla (1910), el texto

escolar premiado en el marco de la celebración del Centenario de la Independencia que se convirtió en el texto oficial de historia²⁹. Lo que en la representación de Urdaneta es un gesto de mártir —los ojos hacia el cielo—, en la estatua es un introspectivo gesto indicado en la ligera inclinación de la cabeza hacia adelante. Una expresión que podría evocar la actividad intelectual de Caldas pero que también parece aludir a su pesadumbre ante la inminencia de su muerte. Un gesto problemático en su construcción como mártir —explícita en la inscripción del pedestal—, si nos atenemos a la definición de mártir³⁰ como aquel que entrega voluntariamente la vida por sus ideales dado que, según se ha documentado, Caldas intentó infructuosamente salvar su vida ofreciendo

29 Cfr. Sandra Patricia Rodríguez Ávila, *Memoria y olvido: usos públicos del pasado en Colombia, 1930-1960* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad del Rosario, 2017).

30 El estatuto de “héroe y mártir” surge de la confluencia entre la tradición clásica y la cristiana que inaugura el tipo heroico vigente hasta nuestros días, y que Rubén Florio identifica en la colección de himnos *Peristephanon* (ca. 405) de Prudencio. Según el autor, “con el cristianismo, la muerte no sirve para alcanzar un objetivo individual: la conquista de la inmortalidad; la propia perfección espiritual se realiza para la salvación de los *de-más*”. Rubén Florio, *Transformaciones del héroe y el viaje heroico en el “Peristephanon” de Prudencio* (Bahía Blanca: Ediuns, 2001), XV.

28 Citado en *Papel Periódico Ilustrado*, año 1, n.º 24, 2 de agosto, 1882, 383.

servir al rey³¹. Vale aclarar que esto no implica tomar a Caldas como “realista” sino reconocer su posición de ilustrado reformista fiel a la Corona española, a quien la historia nacional transformará en un “republicano antes de la República”³².

Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XIX, los relatos de la historia patria, tanto como su inclusión en el Monumento de los Mártires (1880) y en el Panteón Nacional, establecieron la condición de mártir de Caldas, que la estatua solo venía a corroborar. Tal vez por ello la propuesta de Verlet (y Manrique como comitente principal) tuvo buena recepción aunque, como veremos, no sin objeciones. Durante los primeros meses de 1910, el Polo Club de Bogotá le encargó al mismo artista una copia de la obra para ser instalada en Bogotá; meses después, la Junta del Centenario del departamento de Caldas le solicitó una tercera, para ser instalada en su capital, Manizales. Cabe considerar que también debieron de ser factores determinantes en dicha solicitud la premura del tiempo para la celebración del

Centenario y los limitados recursos de los comitentes (pues, como señalamos antes, la copia costaba la mitad del valor de la original).

La objeción principal de dichos comitentes fue en contra del fusil en las mencionadas copias. La identificación de dos maquetas —con y sin fusil³³— nos lleva a afirmar que debió de ser una solicitud expresa, cuyos alcances simbólicos pueden inferirse de los discursos pronunciados durante las inauguraciones de las estatuas en Popayán y Bogotá. La de Popayán fue inaugurada en su plaza principal el 20 de julio de 1910 con un discurso del poeta y político conservador Guillermo Valencia (1873-1943), quien exaltó el papel de Caldas como militar patriota durante la Independencia (1811-1816). También evocó al Caldas *científico* (explorador, geógrafo, astrónomo) y *periodista* durante los reinados de Carlos IV y Fernando VII. La “gloria de la patria” es el aspecto que unifica y le imprime sentido a un conjunto donde sobresalen el estilo literario de Caldas, su pensa-

31 Amaya, *El mercader*, 36.

32 Renán Silva, *Los ilustrados de Nueva Granada. 1760-1808* (Medellín: Eafit; Banco de la República, 2002), 615-621.

33 La maqueta con fusil la conocemos por una fotografía dedicada por Verlet a su comitente, Juan Evangelista Manrique, y que pertenece a la colección del Museo Sociedad de Cirugía de Bogotá, del hospital de San José. La segunda maqueta (sin fusil) fue publicada en el libro del Centenario. Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 365.



Anónimo. *Inauguración estatua de Caldas en Bogotá*. 1910 En: Lorenzo Marroquín y Emiliano Isaza, *Primer centenario de la independencia de Colombia, 1810-1910* (Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911), 365

Página siguiente:
Raoul Charles Verlet / Pedro Carlos Manrique (fotografado).
Maqueta para la estatua de Francisco José de Caldas en Bogotá.
1910. En: Lorenzo Marroquín y Emiliano Isaza, *Primer centenario de la independencia de Colombia, 1810-1910* (Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911), 394^a



365

ESTATUA DE CALDAS.



Fotografías de la maqueta para la estatua de Francisco José de Caldas en Popayán de Raoul Charles Verlet. Ca. 1909. Fotografía sobre papel. Archivo Dr. Juan Evangelista Manrique. Colección Museo de la Sociedad de Cirugía de Bogotá



Raoul-Charles Verlet. *Estatua de Francisco José de Caldas*. 2007. Bronce y piedra. Plaza Caldas, Manizales. Foto: Jorge Eduardo Arango.

miento y desempeño como periodista y astrónomo. De este modo, la patria transforma en acción política armada el pensamiento del director del Real Observatorio Astronómico de San Carlos. En Valencia no se percibe nostalgia por la época del Caldas científico y periodista, sino más bien entusiasmo por la manera como el sabio payanés puso su saber al servicio de la naciente república:

La astronomía misma quedó en segundo plano; el enigma de los cielos ha cedido a un empeño más concreto, más urgente y más humano en la vida del sabio: la gloria de la patria. Súbito un cuerpo extraño detiene el paso al geógrafo y al naturalista: ese fusil tendido en el camino ha desviado a Caldas en su inmortal faena.³⁴

En Bogotá, el descubrimiento de la estatua tuvo lugar el 6 de agosto de 1910, debido a la demora en la entrega, pues la inauguración se había proyectado para el 29 de julio de 1910. En un discurso de inspiración hispanófila y civilista, Carlos Cuervo Márquez (1858-1930) exaltó el movimiento científico y educativo auspiciado por la Corona española en el antiguo Virreinato de

la Nueva Granada durante la Ilustración, subrayando las dificultades de la república para superar los logros coloniales. Cuervo también exaltó los atributos civiles —sobre los militares— de Caldas en el panteón colombiano. Significativamente les atribuyó a las circunstancias políticas el origen de la carrera militar de Caldas:

Ante la patria en peligro, el sabio se ve forzado a convertir sus abstracciones en acción. En 1812, obedeciendo órdenes de Nariño, marcha Caldas con el grado de Capitán de ingenieros a las provincias del Norte con la expedición que debía detener la invasión de Cúcuta por tropas españolas.³⁵

Ya para concluir, dirigiéndose a la estatua, Cuervo dijo: “ni Caldas empuña una espada, ni su frente ostenta sangrientas victorias. Las generaciones futuras se descubrirán reverentes ante esta magnífica obra de arte. Ella simboliza lo que es aurora y lumbre, incendio de almas y germinar de soles: ¡la idea!”³⁶. Así, en Bogotá y Manizales se celebró al *científico* y al *periodista* de la Colonia (1788-1811); en Popayán, además y sobre lo anterior, al *militar*

34 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 372.

35 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 376; el énfasis es nuestro.

36 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 367.

patriota de la Primera República (1810-1816). La presencia o ausencia del fusil revela la importancia atribuida, bien a la Independencia, bien al legado cultural de España en vísperas de la Independencia, sin que ninguna de estas interpretaciones implique desconocimiento del legado cultural de España. El hispanismo de los miembros de la junta y de los socios del Polo explica quizá el hecho ciertamente paradójico de celebrar la Independencia con un episodio prerrepblicano de la vida de un individuo que desde la primera mitad del siglo XIX ha venido siendo considerado como un héroe colombiano. Aunque todos veían en la Independencia un acontecimiento comparable al de la conquista y sucesiva colonización, no todos veían en la emancipación el fundamento de la colombianidad.

En el original de Popayán se mezclan atributos correspondientes a dos periodos de la vida del personaje. En efecto, el director del Observatorio nunca empuñó las armas, como sí lo hizo el militar al servicio de tres ejércitos federalistas (Cundinamarca, Tunja y Antioquia). En esta mezcla, los rasgos del científico-periodista se imponen sobre los del militar. La negativa a representar al militar con los atributos

del ingeniero cosmógrafo podría denotar estima por los logros culturales de la baja Colonia y censura hacia las guerras civiles de la Primera República, llamada significativamente “patria boba”, a principios del siglo XX. Resulta difícil imaginar al Estado centralista heredero de la Regeneración celebrando a un incondicional del federalismo. En estas circunstancias no extraña el encomio al absolutismo ilustrado español de la segunda mitad del siglo XVIII.

En el libro conmemorativo del Centenario se publicaron solamente las actividades y discursos realizados en Bogotá, con la única excepción del que Guillermo Valencia pronunció durante la inauguración de la estatua de Francisco José de Caldas en Popayán. Ello lleva inevitablemente a preguntarse cuál sería el motivo de esta especial deferencia. Es posible pensar que la creación de esta estatua fuera una forma de “reparación simbólica” que las élites bogotanas dieron a Popayán debido a que el Decreto 340 de organización departamental dado en abril de 1910 ratificó la resolución que en 1904 separó el estado soberano del Cauca, conocido como el Gran Cauca, dividiéndolo en los departamentos de Valle, Cauca y Nariño. Con ello,

[...] la clase dominante se vio relegada a una región que, desde el punto de vista geográfico, no ofrecía muchos atractivos, pues se trataba de una zona montañosa, plagada de langosta, de indios y negros, según lo anotan algunos historiadores payaneses de principios del siglo XX.³⁷

La estatua de Caldas, que había sido contratada desde 1909, no logró impedir la reacción adversa ante la expedición del decreto y generó la inmediata renuncia de la Junta Departamental para el Centenario³⁸, la cual poco después fue restablecida por la gobernación. Popayán, contrario a lo sucedido en muchos otros departamentos en los que se acudió a las exposiciones industriales para hacer los balances del progreso alcanzado hasta el Centenario, se refugió en el pasado para autolegitimarse, y la Junta Nacional parecía recordárselo al tener la deferencia de encargarse para su ciudad la única estatua que no fue destinada a la capital. La tercera estatua de Caldas (tomada de la copia modificada insta-

lada en Bogotá) fue encargada por la Junta Departamental de Caldas para ser ubicada en Manizales. Este departamento encarnaba valores opuestos a los del Cauca, pues mientras que este se reducía, Caldas era ratificado por el mismo decreto territorial gracias a sus rentas. Por ello no parece casual que con sus propios recursos encargara una copia de la estatua del prócer que le daba nombre al departamento y cuya memoria reclamaba el Cauca³⁹. Así el mártir fue disputado por su ciudad natal —Popayán, de glorioso pasado hispánico— y por la capital de una provincia bautizada en su honor pero nacida en el siglo XX. Una disputa que tiene lugar a través de la reproducción y modificación de una misma estatua, proceso que muestra la estrecha vinculación entre imagen y palabra en la asignación de sentido de estas tres obras, al mismo tiempo que revela que, para fines conmemorativos, podían ser más relevantes el material y el autor que la originalidad de la obra. Una preocupación fundamental que, contemporáneamente a

37 Gerson Galo Ledezma Meneses, "El pasado como forma de identidad: Popayán en la conmemoración del primer Centenario de la Independencia, 1910-1919", *Memoria y Sociedad* (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá) 10, n.º 22, (2007, enero-junio): 73.

38 "Sesión del 23 de abril de 1910", *Revista del Centenario*, n.º 16, 11 de mayo, 1910, 122.

39 Desarrollo este argumento en Carolina Vanegas Carrasco, "Representaciones de la Independencia y la construcción de una 'imagen nacional' en la celebración del centenario en 1910", en *Las historias de un grito, Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario, 2010* (Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010), 104-129.

estos procesos, las vanguardias están llevando adelante en los centros artísticos europeos.

Pero volvamos a la estatua de Caldas en Bogotá, para internarnos en un aspecto fundamental respecto a la red conmemorativa que analizamos en el marco de la presente investigación: los alcances simbólicos de su emplazamiento en la ciudad. Si observamos el plano de Bogotá de 1910 podemos ubicar la estatua de Caldas sobre el eje de crecimiento hacia el norte, es decir, a lo largo de la carrera 7.^a. El punto de partida de dicho eje era la plaza de Bolívar (con la estatua de Tenerani), que terminaba con otras dos estatuas del Libertador en el extremo norte de la ciudad: en el parque del Centenario del nacimiento de Bolívar (Templete dirigido por Pietro Cantini) y en el recién inaugurado parque de la Independencia, en donde se emplazó la estatua ecuestre de Bolívar por Frémiet. Entre estos dos puntos geográficos se hallaba primero la estatua de Santander (1878), en la plaza de su nombre, y a este conjunto se sumaba la estatua de Caldas.

Vale decir que en la conformación de esta red fue fundamental el cambio de nomenclatura de los espacios pú-

blicos pensados para la nueva sociabilidad republicana. Ya mencionamos en el capítulo anterior el proceso de transformación de uso de la plaza de Bolívar, que hasta hoy sigue siendo cívica e institucional. El nombre del parque de la Independencia se mantiene hasta hoy⁴⁰, tal vez debido a que su uso anterior también era recreativo y al alto impacto de su transformación para la Exposición Agrícola e Industrial del Centenario de la Independencia. El parque del Centenario de Bolívar, por su parte, tuvo una buena primera recepción, sin embargo las modificaciones a mediados del siglo XX lo hicieron desaparecer y retomar su nombre colonial, San Diego. Por el contrario, las plazas que tradicionalmente llevaban el nombre de la iglesia contigua, en su mayoría no lograron modificar su nombre, a pesar de los decretos conmemorativos expedidos en ese sentido-

El arribo de la estatua de Caldas a la plaza de las Nieves no fue algo proyec-

40 Si bien su área se redujo de manera drástica durante la década del cincuenta, y hace algunos años el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural y la Alcaldía Mayor de Bogotá proyectaron una polémica modificación que le daría el nombre de parque del Bicentenario. Rubén Hernández y Fernando Carrasco, *Las Nieves. La ciudad al otro lado* (Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2010), 85-88.

tado dentro del Plan Conmemorativo de la Junta Nacional del Centenario pues, como vimos antes, surgió de una iniciativa privada, la de los miembros del Polo Club, que vieron la posibilidad de regalar a la ciudad un nuevo monumento. Fue la subcomisión artística la que indicó el lugar de instalación de la obra en Las Nieves —una plaza que había sido nombrada sin éxito plaza de Quesada en 1879, en homenaje a los trescientos años de la muerte del fundador de la ciudad—⁴¹. Según el estudio de Hernández y Carrasco, el barrio de Las Nieves concentró históricamente a artistas y agremiaciones del sector artesanal y obrero. Asimismo afirman que, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, la plaza y sus alrededores fueron objeto de varias obras que le dieron un “aire moderno”: la construcción de una casa de dos pisos en 1889 y, contigua a esta, la sede de la Compañía de Teléfonos de Bogotá en 1902; en un radio un poco más amplio, nuevos edificios para fábricas, teatros y salones de proyección de cine. Respecto a la plaza, señalan:

En 1891 se propuso trasladar el mercado semanal a otro lugar del barrio y demoler su pila colonial del

siglo XVII, para sustituirla por una pila ornamental de hierro bronceado que la Compañía de acueducto de hierro de Bogotá trajo de Nueva York, la cual fue colocada en la plazoleta hacia 1896. Diez años después se reemplazó por la más pequeña que se encontraba en la plazuela de San Carlos frente a la iglesia de San Ignacio, donde permaneció hasta 1910 cuando se instaló el monumento a Caldas.⁴²

El Concejo Municipal de Bogotá renombró este espacio como plaza Caldas⁴³; sin embargo, este nombre nunca fue apropiado por los ciudadanos, como lo evidencia que hoy, al igual que en 1774, sigan llamando a esta plaza “Las Nieves” Probablemente esto responda a que no había ninguna razón para vincular a Caldas con este espacio —como tampoco lo había para hacerlo con Quesada—. La preeminencia de este como un lugar de sociabilidad, más vinculado a la iglesia que a la leyenda patria, evidencia una coexistencia de los símbolos republicanos con los religiosos y los coloniales en el espacio urbano de Bogotá. En dicha relación se filtró, por una parte,

41 Hernández y Carrasco, *Las Nieves*, 51.

42 Hernández y Carrasco, *Las Nieves*, 51.

43 Acuerdo 18 de 1910 (5 de agosto), “Por el cual se da nombre a una plaza”. Consultado el 3 de enero de 2015. <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=7734>.



Anónimo. *Plaza de Las Nieves*. Ca. 1900. Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato. Reg. VIII 581a



Anónimo. *Mercado en la plaza de Las Nieves*. Ca. 1900. Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato.

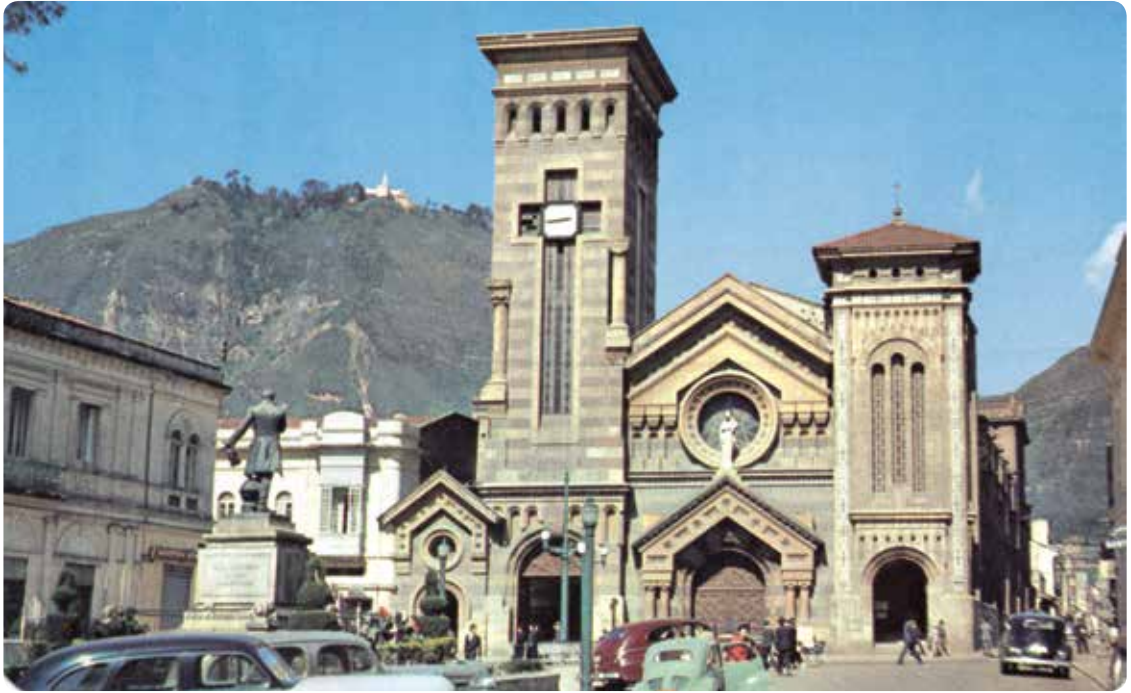


Anónimo. *Plaza Caldas*. Ca. 1930. Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato. Reg. VIII 587b

la relación entre Iglesia y Estado definida en el Concordato suscrito por el Gobierno colombiano con la Santa Sede en 1887 y, por otra, el respeto hacia el legado hispánico. El arribo de la estatua de Caldas transformó la forma y función de Las Nieves. La tradicional plaza de mercado en tierra, adornada con una fuente que surtía agua para el uso público, fue suplantada por una plaza ornamental de recreo. Alrededor de la estatua se plantó un jardín, se adicionó mobiliario, y algunos años

después se construyó una balaustrada. Si bien durante algún tiempo más la estatua convocó la ritualidad cívica promovida por la Academia Nacional de Historia⁴⁴, con el correr del siglo XX la plaza perdió entidad al perder gran parte de sus jardines y su mobiliario para ser absorbida en gran parte como estacionamiento. Nuevas remodelaciones en las décadas de 1960 y 1970, si bien recuperaron el espacio para la

44 Cfr. Rodríguez, *Memoria y olvido*, 103 y ss.



Anónimo. *Plaza Caldas*. Ca. 1950. Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato. Reg. VIII 573b

plaza, destruyeron su pedestal. Aunque puede atribuirse esta destrucción a la carencia de leyes de protección del patrimonio, también es preciso señalar que no se ha documentado hasta el momento ninguna oposición a este proceso.

Esta situación parece corroborar la fragilidad del proyecto simbólico centenarista en Bogotá, más aún si consideramos que es completamente opuesto a lo sucedido en Popayán y

Manizales, en donde no solo se conservan las estatuas integralmente sino que los espacios que las alojan conservan su nombre, que fue apropiado rápidamente a partir de su instalación. Probablemente esto responda a que dichas estatuas contribuyeron a conformar la identidad que hasta hoy se mantiene de dichos lugares: Caldas en Popayán como prócer insigne del departamento del Cauca y Caldas en Manizales, como lugar de memoria



Actividad de visibilización de la plaza Eduardo Umaña Mendoza. Ejercicio de construcción de memoria en el espacio público en Bogotá realizado por el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. Mayo 15 de 2015. Foto: Ricardo Robayo Vallejo.

fundacional del departamento que lleva su nombre.

La estatua de Caldas en Bogotá, por el contrario, parece no ser más que un objeto decorativo dado que ha sido obliterada por un nuevo proceso simbólico en la plaza. En 1998 fue nombrada oficialmente Plaza Eduardo Umaña Mendoza, en homenaje al abogado defensor de los derechos humanos asesinado ese año⁴⁵. Un homenaje que

⁴⁵ Significativamente, en el documento oficial no se deroga el acuerdo por el cual el mismo Consejo nombró la plaza Caldas sino que la renombró,

hasta hace poco tiempo no pasaba de estar en el papel y que fue reactivado a través de un nuevo plan oficial de apropiación⁴⁶. En un evento realizado

asumiendo que el nombre oficial era Las Nieves: Cfr. "Acuerdo 24 de 1998 (diciembre 9) por el cual se denomina la actual 'Plaza de las Nieves' Plaza Eduardo Umaña Mendoza y se dictan otras disposiciones". Consultado el 3 de enero de 2015. <http://www.alcaldia bogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=2045>.

⁴⁶ "La Alcaldía de Bogotá, a través del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación y del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural – IDPC, inaugurarán una serie de intervenciones artísticas que aporten a señalar y darle identidad, como un lugar de memoria y de ejercicios sobre los derechos humanos. En este sentido se hará el montaje de fotografías y frases de Eduardo Umaña a gran formato, los

el 21 de agosto de 2014 se inauguraron dos estructuras de cemento sobre las que representantes de agrupaciones defensoras de los derechos humanos en Colombia instalaron baldosas con frases de Umaña. Durante el evento se ubicaron las sillas para los asistentes de espaldas a la estatua de Caldas. Una de las oradoras del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Alejandra Gaviria Serna, se refirió a la conmemoración omitiendo por completo una referencia explícita a la estatua de Caldas, si bien se encontraba a pocos metros, lugar desde donde decía:

[...] lo que queremos es que estos lugares hablen de la historia de nuestro país. Es innovador porque después de muchas décadas de una historia oficial que reconocía como patrimonio y próceres de nuestra historia a una parte muy limitada de personajes, hoy con este evento, estamos diciendo que nuestro patrimonio está compuesto por muchas otras experiencias, que la memoria de la lucha de los pueblos

emboladores que trabajan allí llevarán nuevos uniformes alusivos a la plaza y las organizaciones e instituciones de derechos humanos realizarán el acto simbólico de instalación de placas con dedicatorias”. “Intervención artística en la Plaza Eduardo Umaña”. Consultado el 3 de enero de 2015. http://centromemoria.gov.co/aiiec_event/inauguracion-de-la-intervencion-artistica-y-cultural-en-la-plaza-eduardo-umana/?instance_id=

también hace parte de ese patrimonio de Colombia y que dentro de nuestros próceres, de nuestros seres valientes, hay muchas personas, muchos humanistas que como Eduardo Umaña, merecen que se les haga memoria y ejercicios a través de distintos lenguajes que activen reflexiones frente a lo que nos ha pasado como colombianos.⁴⁷

La superposición simbólica en dicho espacio señala la imposibilidad de la estatua para ejercer el poder simbólico que le fue otorgado en la celebración del Centenario y su ineficacia para producir nuevos significados sobre la memoria de Francisco José de Caldas, cuya vigencia es evidente en otros medios, como lo prueban nuevos estudios sobre su obra y otro tipo de material de divulgación. En la ceremonia antes mencionada la obra es casi invisible, hay una alusión a ella de manera evasiva, no como “obra de arte” ni como patrimonio, o parte de la historia de la ciudad, sino como representante de otra “historia oficial” que está siendo sustituida. Esta reapropiación de la plaza es buena muestra de las “políticas de la memoria” oficiales

47 Centro de Memoria Paz y Reconciliación, Alcaldía Mayor de Bogotá. *Plaza Eduardo Umaña Mendoza. Intervención artística* (2014). Video. Consultado el 3 de enero de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=G-Ma6MKRboc>.

contemporáneas en favor de la memoria y los derechos humanos, en el contexto del conflicto armado y las negociaciones de paz, en tanto procesos en los que se seleccionan hechos y eventos en la conciencia de que “no hay memoria espontánea”, como afirma Nora⁴⁸. En ese sentido, y siguiendo la definición de *hegemonía* propuesta por Raymond Williams, este caso muestra que la imposición de la estatua en dicho espacio por una élite social y económica a comienzos de siglo, al no ser “renovada, recreada, defendida y modificada”, perdió su centralidad. Asimismo, que el lugar hace parte de la obra y, por tanto, que la carencia de una relación efectiva con este puede hacer desaparecer una obra, más allá de su permanencia física.

Invisibilidades en la estatua doble de Antonio Nariño (Bogotá-Pasto)⁴⁹

Se podría pensar que habría sido muy distinta la suerte de la estatua de la

plaza de Las Nieves si en ella hubiese estado la efigie de Antonio Nariño, cuyo papel como traductor de los *Derechos del hombre y del ciudadano* es un fundamental lugar de memoria nacional. Pero bien vale recordar que no nos referimos al personaje sino a su representación, y en este sentido, la estatua de Nariño que analizaremos tampoco fue un proyecto exitoso. Además, su actual ubicación en un lugar que no es de acceso público probablemente ha impedido nuevas reapropiaciones de la obra. Otro ha sido el destino de su réplica que se encuentra en el medio de la plaza principal de Pasto, la cual fue envuelta en una sábana durante la jornada del 6 de septiembre de 2013 para conmemorar el Día Internacional de las Víctimas de Desaparición Forzada. En su pedestal se instaló un aviso manuscrito que decía: “Si el monumento de Antonio Nariño desaparece todos nos damos cuenta. ¿De nuestras víctimas quién?”. Esta es una sugerente evocación de la ausencia a partir de la estatua del prócer de la Independencia, pues pone en juego tanto la idea de perennidad con que las esculturas conmemorativas se instalan en el espacio público, así como con la de invisibilidad de los

48 Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*.

49 Este apartado es una versión del artículo del mismo título publicado en el *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia) 42, n.º 2 (2015, julio-diciembre).



Vista actual de la estatua de Nariño en la plaza de Armas del Capitolio Nacional. Foto: Carlos Lema-IDPC



Anónimo. Estatua de Antonio Nariño de Gréber en Pasto, Nariño. 2013. Foto: "Historias de seres queridos, los que no regresaron", HSB noticias.com, 6 de septiembre de 2013

monumentos como característica intrínseca de estos⁵⁰.

Empecemos por el personaje. Antonio Nariño actuó en favor de la independencia absoluta de España a diferencia de quienes buscaban reformas de corte ilustrado —entre ellos, Caldas— o aumentar su poder manteniendo la monarquía de Fernando VII. Por ello, encabezó la campaña del sur de 1814 con el fin de consolidar un proyecto republicano al evitar la reconquista española. Como resultado de cada una de estas acciones fue apresado, por lo cual pasó la mitad de su vida en la cárcel. Se podría decir entonces que en vida fue mayor su ocultamiento que su exposición y esto no cambió después de su muerte: sus restos fueron trasladados a Bogotá, su ciudad natal, ochenta años después, y su memoria fue reivindicada luego de muchas pugnas y proyectos trancos que finalmente tuvieron lugar en 1910, año de la celebración del Centenario de la Independencia de Colombia⁵¹.

La estatua inaugurada en Bogotá el 20 de julio de 1910 presenta a Antonio Nariño con la mirada hacia el frente, vestido con uniforme militar, un cinto del que cuelga una espada, botas altas y, sobre el uniforme, una levita o sobretodo. Tiene el pie derecho adelantado y el cuerpo levemente inclinado hacia adelante, como si estuviera dando un paso al frente. Con la mano izquierda sostiene abierta la levita y el brazo derecho se encuentra extendido hacia atrás. Los comitentes eligieron representar en la estatua el momento de su mayor ocultamiento que resultó ser el de su mayor exposición: en medio de la Campaña del Sur de la Nueva Granada, Nariño había vencido a los aguerridos pastusos, quienes defendían la causa realista, en varias batallas. Sin embargo, con su ejército mermado, fue derrotado en la batalla de Juanambú, en donde fue atacado por un indio que buscaba sobrevivientes. Para salvar su vida le preguntó qué buscaba, a lo que este respondió, “a un tal Nariño”. Nariño le propuso entregárselo a cambio de que lo llevara con vida a la ciudad de Pasto. La noticia de que aquel hombre iba a entregar a Nariño generó una gran expectativa en dicha ciudad, por lo cual fueron recibidos por una mul-

50 Dario Gamboni, “Statues d’achoppement”, en *La statuaire publique au XIXe siècle*, comps. Ségolène Le Men y Aline Magnien (París: Éditions du Patrimoine, 2004), 95.

51 Además de la estatua que analizamos, en 1910 se encargó un monumento funerario al escultor francés Charles Pourquet que fue instalado poco después en la capilla de Santa Isabel de Hungría, en la catedral de Bogotá, en donde permanece

hasta hoy.

titud exaltada que pedía su cabeza. Nariño se dirigió a ellos con un discurso en el que destacaba la valentía de aquellas razas del sur que lo habían derrotado para finalizar presentándose: “¿Queréis al General Nariño [...]? Aquí lo tenéis. Yo soy el General Nariño”⁵². La fortuna de este relato, que describe la sagaz acción teatral y retórica de Nariño, se comprueba al haber sido elegida cien años después para representarlo en tres de los proyectos de estatuas conocidos, surgidos en diferentes lugares y momentos⁵³. Asimismo reafirma la tendencia por parte de artistas y comitentes de elegir un momento conmovedor de la historia del personaje en donde se conjugue la veracidad y la emoción con un sentido edificante y ejemplar.

En la estatua, Nariño es representado en el momento en que se presenta a sí mismo ante los pastusos. Esta elección iconográfica lleva a un nivel paradójal el concepto de representa-

ción de Marin, que hemos seguido a lo largo de la investigación, y reafirma su efecto sustitutivo, el cual tiene una particular intensidad en la escultura conmemorativa figurativa. Su uso, en aras de consolidar un relato nacional en el espacio público, lo convirtió en un mecanismo ideal para construir e instrumentalizar las memorias de los “grandes hombres”. Las disputas por esta memoria explicarían que las estatuas de Nariño —original y copia, aparentemente iguales— fueran objeto de discursos muy distintos en sus respectivas inauguraciones.

“Héroe calumniado y proscrito”, “Edipo americano”, “gran vencido de nuestra historia”, “sempiterno proscrito”, “el prócer más perseguido”, fueron algunas de las palabras que los organizadores y oradores de la inauguración de la estatua de Nariño en Bogotá utilizaron para caracterizar al prócer. Es decir, se retomó la memoria de Nariño con la intención de conmover haciendo énfasis en sus fracasos y en haber sido víctima de la incomprensión y el olvido. Aunque Nariño fue victorioso en muchas batallas (en uno de los bajorrelieves se presentaba a Nariño en la Campaña del Sur), se podría decir que sus mayores aportes al proceso de la Independencia fueron su labor

52 Gilberto Guerrero Gómez, “Pasto en la mira de Antonio Nariño”, en *Manual de Historia de Pasto*, t. IV (Pasto: Graficolor; Academia Nariñense de Historia, 2000), 50-51.

53 Nos referimos al proyecto realizado por Césare Sighinolfi en 1884, así como a los proyectos para el Centenario en Bogotá y Pasto, cuyos promotores fueron distintos y todos coincidieron en elegir este momento para la representación del héroe en la estatua.

como gobernante y, como ya hemos establecido, como traductor e impresor de los *Derechos del hombre y del ciudadano*.

Este aspecto, aunque no fue omitido, tampoco fue enfatizado en los discursos y tuvo un lugar secundario en la estatua: fue representado con un minúsculo libro apoyado detrás del pie izquierdo del héroe y en uno de los bajorrelieves⁵⁴. La insoslayable importancia de vincular a Nariño con los derechos del hombre fue matizada en clave católica y conservadora en el discurso del orador Hernando Holguín y Caro, quien señaló que “no es dado asentir a todas las máximas y principios que contiene” y que “tales principios, nacidos aun sin pensarlo tal vez sus autores, de la raíz del Evangelio, purificados luego por la idea católica, que nuestro pueblo debió a España,

son el germen y la médula de nuestro derecho público”⁵⁵. Paradójicamente, tal lectura no hacía más que actualizar uno de los puntos de disputa entre Nariño y Caldas enfrentados en vida y reconciliados como héroes en el Panteón Nacional.

Como ya se ha establecido, la celebración del Centenario de la Independencia buscaba fortalecer el discurso de unión y generar lazos de identidad nacional, aunque, como veremos, sin renunciar al centralismo y a la idea de la imagen de la capital como imagen de la nación. En este orden de ideas se erigió la estatua de Antonio Nariño como el evento principal de la celebración, en la cual se “tributaba el 20 de julio de 1910 al primero de los bogotanos”⁵⁶, sin que mediara una relación histórica directa entre la fecha y el personaje. La unión de las dos, sin embargo, ge-

54 Originalmente, las dos estatuas estuvieron acompañadas de dos bajorrelieves, uno alusivo a una de las batallas de la Campaña del Sur y el otro, a la impresión de los derechos del hombre. En la actualidad se conservan los dos bajorrelieves en la estatua de Pasto y los de la estatua bogotana reposan en las colecciones del Capitolio (agradezco a Wilson Pacheco Gutiérrez por esta información). En ninguna de las dos ciudades se conservó el pedestal original, diseñado por el hijo del escultor, Jacques Gréber, según consta en el contrato. “Traducción del contrato celebrado por la legación de Colombia en París para la ejecución de la estatua del General Antonio Nariño”, *Revista del Centenario*, n.º 15, 1910, 114.

55 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 165-166.

56 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 158. La designación del 20 de julio como fecha de conmemoración de la Independencia nacional ha sido a lo largo del tiempo motivo de disputa, pues otras ciudades como Cartagena y Pamplona reclamaban haber antecedido esta fecha. Finalmente se institucionalizó con la celebración del Centenario en 1910. Cfr. Raúl Román Romero, *Celebraciones centenarias. La construcción de una memoria nacional* (Cartagena de Indias: Instituto Internacional de Estudios del Caribe; Universidad de Cartagena; Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias; Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, 2011), 105-145.

neraba un potente símbolo centralista, como lo afirmó Holguín y Caro en el discurso de inauguración:

[Nariño] defendió la unión íntima y estrecha de unas y otras provincias granadinas; que supo ver en el conjunto de ellas un solo todo etnográfico e histórico; que supo defender la unidad de la naciente República [...] para echar los cimientos inmovibles de la nacionalidad colombiana.⁵⁷

Aunque llegaron a algunos consensos, toda la celebración estuvo impregnada de las divisiones ideológicas de las élites, particularmente respecto a las ventajas y desventajas de la centralización. Así, el otro orador, Carlos Arturo Torres, afirmó refiriéndose a Francia que “[en principio] una e indivisible, en cambio, después de constituida exige los imperativos mismos de su topografía aquella amplia descentralización bajo cuyo imperio la república vio sus mejores días”⁵⁸.

Descendientes de Nariño y un grupo de mujeres, lideradas por Soledad Acosta de Samper, “cuyos apellidos recuerdan la vieja aristocracia colonial y los nombres de próceres o benemé-

ritos servidores de la república”⁵⁹, fueron los protagonistas de la “apoteosis” del héroe. Holguín y Caro enfatizaba e idealizaba el origen bogotano de Nariño al señalar: “Aparece a nuestros ojos como el tipo sublime... como el tipo sublime del buen bogotano”⁶⁰. Lejos de ser una estrategia retórica, esta superioridad bogotana había sido destacada por Carlos Arturo Torres en un texto que publicó en 1907, que justamente versaba sobre la importancia de rescatar a través de una estatua la memoria de Antonio Nariño. En este despliega una justificación racial del predominio bogotano en el país:

La circunstancia de haberse condensado el núcleo hegemónico de Colombia en los valles fríos de Los Andes [...] ha determinado un hecho de grande fertilidad en consecuencias sociológicas e históricas y es el que, a pesar de estar situados en los trópicos, seamos uno de los pueblos menos *tropicales* de América [...] Otra circunstancia que del *tropicalismo* nos ha preservado es, sin duda, la de que al interior de nuestro país no llegó o muy atenuada la onda africana [...]⁶¹

57 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 166.

58 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 161.

59 Román, *Celebraciones centenarias*, 158.

60 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 165.

61 Carlos Arturo Torres, *La estatua del Precursor* (Liverpool: Philip, Son and Nephew, 1907), 12.

Bogotá, 20 de Julio de 1910. Desfile de Señoras hacia la





Spring A. *Desfile de señoras hacia la estatua de Nariño*, 1910. Tarjeta postal impresa en Alemania. Colección Fondo Cultural Cafetero en custodia del Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Ángela Gómez Cely



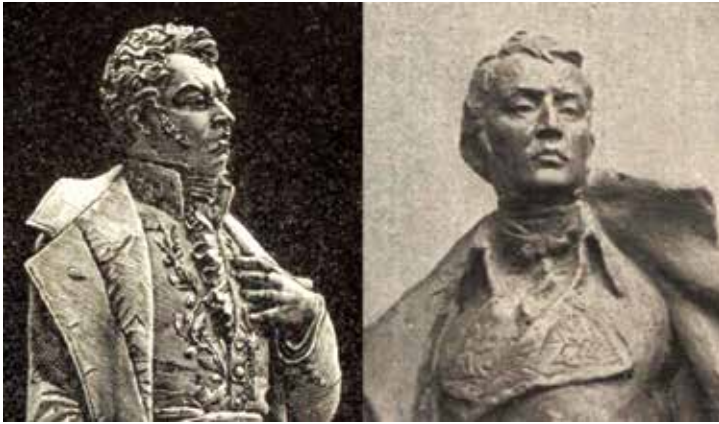
José María Espinosa. *Antonio Nariño*. 1857. Óleo sobre tela. Colección Museo de la Independencia, Bogotá



Billete de 10 pesos con efigie de Nariño hecha por José María Espinosa. 1904. Foto: Ignacio Alberto Henao, Medellín

Césare Sighinolfi / Antonio Rodríguez (grabador).
Maqueta de yeso de la estatua de Antonio Nariño.
Ca. 1886. Xilografía sobre papel. Publicada en el
Papel Periódico Ilustrado,
año V, n.º 97, 6 de agosto de
1886, 8-9





Comparación de los retratos de Antonio Nariño en las maquetas de Sighinolfi (1886) y Gréber (1910).

En un documento judicial de 1797 Nariño fue descrito como de “buen cuerpo, blanco, algunas pecas en la cara, ojo cuencudo o saltado, pelo rubio claro, boca pequeña, labios gruesos y belfo”⁶². Una descripción que concuerda con los retratos que le hiciera su abanderado en la Campaña del Sur, José María Espinosa, entre 1820 y 1850. En ellos además se destaca que su cabello era ondulado y sus ojos, claros. A pesar de no ser los únicos retratos de Nariño, fueron muy reproducidos y conformaron buena parte de la memoria visual del héroe. Si bien desde 1875 se ordenó por ley hacer una estatua⁶³, solo diez años después le hicieron el encargo al escultor italiano Césare Si-

ghinolfi, quien parece haberse basado en uno de los retratos hechos por Espinosa para hacer la maqueta⁶⁴. Aun en 1910 la obra no se había fundido, y la propuesta del escultor colombiano Dionisio Cortés de hacerlo no fue acogida⁶⁵. Sin embargo, se sabe que dicha junta solicitó que se tomara la “Fisonomía billetes diez (10) Waterlow”⁶⁶. La imagen de este billete está basada en el retrato de Nariño de Espinosa fecha-

62 “Instrucción dictada en Santafé el 18 de julio de 1797”, citado en Beatriz González y Martha Calderón, *Antonio Nariño*. Cuadernos Iconográficos n.º 2 (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1999), 12.

63 Borda, *Monumentos patrióticos*, s. p.

64 La obra se conoce solo por su reproducción xilográfica publicada en el *Papel Periódico Ilustrado*, en donde Alberto Urdaneta presentó la maqueta anunciando que se ubicaría en la plaza de San Victorino y que enviaría a Sighinolfi a Europa con el encargo de llevar un fundidor a Bogotá. *Papel Periódico Ilustrado*, año 5, n.º 97, 6 de agosto de 1886, 9. Dicha iniciativa se trunca por la muerte de Urdaneta el 29 de noviembre de 1887.

65 La situación de los artistas nacionales frente a la celebración del Centenario es analizada en el capítulo 4 de este libro.

66 “Acta de la sesión del 10 de diciembre de 1909”, *Revista de Centenario*, n.º 3, 23 de febrero de 1910, 18.

do en 1855 que conserva el Museo de la Independencia en Bogotá.

Es preciso pensar en las modificaciones que se producirían al pasar a bronce los rasgos del prócer descritos y retratados: el ser bello, de pelo ensortijado y labios gruesos. Estas características vinculaban físicamente al héroe con una tipología “racial” negra que en pintura se atenuaba con el color rubio del cabello y los ojos azules del retratado. Vincular la teoría de los “grandes hombres” con un ideal “racial” era la moneda corriente del momento. Teorías del siglo XVIII, como las de Petrus Camper (ángulo facial) o Lavater (fisiognomía) (1838), y después la frenología aplicada a las artes⁶⁷, pretendían demostrar estadios de “evolución” del hombre a partir de sus características físicas. Tanto estos autores como sus ideas estuvieron estrechamente ligados con la enseñanza artística⁶⁸, especialmente con la escultura.

Es así que se podría pensar que los perfiles de Nariño hechos por Espinosa, si bien tenían la autoridad del testigo y de ser la *vera efigie*, también debieron desafiar las convenciones de representación del escultor Henri-Léon Gréber, quien recibió el encargo de la obra. Vale decir que la formación de Gréber tuvo una particular vinculación con las teorías provenientes de la historia natural, ya que fue discípulo y asistente de Emmanuel Frémiet⁶⁹, reconocido por su celo en la representación exacta de las proporciones y para quien “las medidas eran el *leitmotiv* de su obra y de su enseñanza”⁷⁰. Es así que en la estatua vemos la “idealización” de las facciones de Nariño, que lo hicieran corresponder con el modelo del “bogotano sublime” que imaginaron sus comitentes. Si se compara la cabeza del proyecto de Sighinolfi con la de Gréber, se podría pensar que la cercanía de los rasgos del héroe al modelo de Espinosa habría sido una de las razones por las cuales la Junta Nacional

67 Cfr. George Combe, *Phrenology Applied to Painting and Sculpture* (Londres: Simpkin, Marshall, and Co. / Edinburgh: Maclachlan and Stewart, 1855).

68 Cfr. Fae Brauer, “The Transparent Body: Biocultures of Evolution, Eugenics and Scientific Racism”, en *A History of Visual Culture*, eds. Jane Kromm y Susan Benforado (Oxford; Nueva York: Berg, 2010), 90. Éric Michaud, *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017).

69 Autor de la estatua ecuestre de Bolívar que trabajamos en el capítulo anterior y cuya vinculación con los comitentes colombianos pudo haber influenciado la elección de Gréber para la estatua de Nariño.

70 Albert Ducros y Jacqueline Ducros, “Gare au gorille: l’audace de Frémiet”, *Bulletins et Mémoires de la Société d’Anthropologie de Paris* 4, n.º 3-4 (2000, nueva serie), 269-272. Consultado el 16 de enero de 2014. <https://goo.gl/HkPzhE>.

no mandó fundir una obra que ya estaba hecha, lo cual explicaría la decisión de mandarla a hacer de nuevo.

Para el orador Carlos Arturo Torres, era el momento de las reparaciones y reclamaba que solo Bogotá no poseía monumentos “para ninguno de sus hijos”. Sin embargo, este rescate de la memoria de Antonio Nariño podía constituirse como una alternativa a la posible centralidad de los generales de la Independencia, Simón Bolívar o Francisco de Paula Santander, quienes para muchos seguían representando en ese momento a los partidos Conservador y Liberal, respectivamente, en un momento de profunda crisis de estos. En todo caso, no puede soslayarse que la celebración tuvo un marcado énfasis en legitimar el lugar de Simón Bolívar como “aglutinante de todas las memorias”, como pudo verificarse por la extensa reproducción de su imagen en esculturas, pinturas e impresos conmemorativos, así como en la nomenclatura de plazas y parques del país. Tal vez por ello se hizo un evidente esfuerzo por construir un vínculo entre Nariño y Bolívar, que se estableció simbólicamente en el recorrido de una procesión cívica que precedió a la inauguración de la obra, el cual inició en la plaza de Bolívar y terminó a

los pies de la estatua de Nariño. En el libro conmemorativo del Centenario se incluyó un texto en el que se hacía referencia a dicha relación:

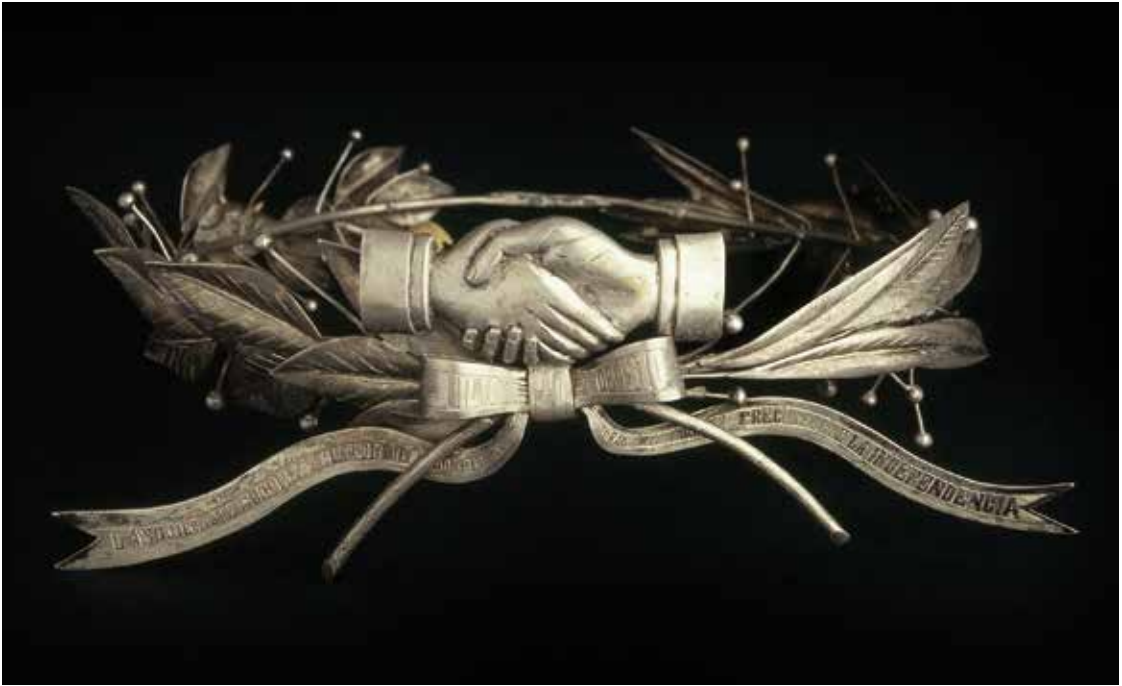
Bolívar, en cuyo pecho no cabe sino lo justo, lo generoso y lo grande, señala a Nariño en primer término como candidato para la presidencia de la Gran Colombia. Este concepto del Libertador es como el veredicto definitivo de la historia, y une ante la posteridad aquellas dos grandes almas en un solo recuerdo y en una sola admiración. ¡Bolívar y Nariño! He aquí el emblema de la nacionalidad colombiana.⁷¹

La filiación entre los dos personajes alcanzó su cima al haber sido las dos estatuas coronadas de oro y plata, respectivamente, en un acto alusivo a la coronación cívica realizada después de la batalla de Boyacá en 1820⁷². Bolívar fue homenajeado con la corona de oro que en 1825 le ofrendara el pueblo de Cuzco y Nariño, con una de plata hecha para la ocasión⁷³. Celebraciones como

71 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 173.

72 Ver nota a pie de página 125 del capítulo 1.

73 La corona, realizada por Salomón Carrillo, tiene una rama de laurel y otra de olivo, atadas por un lazo al pie del cual van las manos entrelazadas, que eran el emblema de la Sociedad de Socorros Mutuos. La corona y el diploma conmemorativo fueron donados al Museo Nacional de Colombia, registros 907 y 2833, respectivamente.



Sociedad de Socorros Mutuos de Colombia / Salomón Carrillo. *Corona colocada sobre la estatua de Antonio Nariño durante la celebración del Centenario de la Independencia en Bogotá.* 1910. Fundición, repujado y soldadura de plata. Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura



Anónimo. *Detalle de la inauguración y coronación de la estatua de Antonio Nariño de Gréber en Bogotá,* 20 de julio de 1910. Foto: Urna Centenaria, Archivo de Bogotá



Saúl Orduz. *Estatua de Nariño de Gréber, ubicada detrás del Capitolio Nacional*. Ca. 1965. Fondo Saúl Orduz. Colección Museo de Bogotá



Anónimo. *Estatua de Antonio Nariño en Pasto*. Ca. 1940. Archivo Isidoro Medina Patiño, Pasto

estas desafiaban los principios de igualdad entre los hombres —proclamados en la declaración traducida por Nariño— y reforzaban la idea de la excepcionalidad para justificar el racismo y la hegemonía de esas mismas élites. La centralidad de los descendientes de los héroes apuntaba a imbuirlos de una suerte de “grandeza” hereditaria y así justificar su posición privilegiada en la sociedad colombiana.

La instalación de una estatua de Antonio Nariño en la ciudad de Pasto como parte de la celebración del Centenario

de la Independencia pretendía culminar un largo proceso de incorporación efectiva de dicho territorio al país. La marcada centralización llevada adelante desde fines del siglo XIX agudizó el conflicto partidista y profundizó el malestar regional ante el descuido del Estado. Varias regiones del país se mantuvieron en conflicto con el poder central y en constante conato separatista. La separación de Panamá en 1903 tensionó al máximo dicha posibilidad⁷⁴. Una de las soluciones halladas

⁷⁴ María Teresa Álvarez Hoyos, “¿Departamento del Sur, de Nariño, de la Inmaculada Concepción de



Anónimo. *Estatua de Antonio Nariño en Pasto*. Ca. 1950. Archivo Isidoro Medina Patiño, Pasto

para aliviar esta situación fue justamente la de dividir políticamente el suroccidente colombiano en tres departamentos: Valle del Cauca (capital Cali), Cauca (capital Popayán) y Nariño (capital Pasto). Así, en este último caso, la memoria de Nariño y los pastusos, antiguos antagonistas, quedaría unida para siempre.

La Junta del Centenario de Pasto había decretado desde 1907 la erección de la estatua del héroe para dicha celebración⁷⁵. Aunque de manera inmediata se iniciaron las gestiones para su realización, la estatua no se contrató debido al “ofrecimiento espontaneo”⁷⁶ de costear la obra que se recibió de parte del Gobierno nacional en enero de 1909. Sin embargo la Junta Nacional

del Centenario modificó este acuerdo y no se asignaron recursos para su realización⁷⁷. Poco después de haber encargado la estatua de Nariño con destino a Bogotá⁷⁸, la Junta Nacional consultó a la Junta de Pasto si quería obtener un duplicado por la mitad del valor del original, sin hacer mención del apoyo una vez ofrecido⁷⁹. La Junta de Pasto contrató el duplicado en abril de 1910⁸⁰, lo cual, sumado a las complicaciones del traslado de la estatua, implicó la postergación de la inauguración hasta el 20 de julio de 1911. La obra fue ubicada en la plaza principal de dicha ciudad, y aunque carecemos de fotografías que nos permitan verificar su inscripción original, en el proyecto se indicaba que sería la siguiente:

Al General Antonio Nariño, ilustre colombiano que luchó con la pluma y con la espada por la Independencia de su Patria, y cuya palabra resonó en esta plaza, conquistando para la causa

María o de Agualongo? Sobre un efecto colateral de la Independencia de Panamá”, en *Entre el olvido y el recuerdo: iconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, eds. Carlos Rincón, Sarah de Mojica y Liliana Gómez (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010), 341-367.

- 75 “Acuerdo 19 de 1907 (diciembre 10). Sobre celebración del primer centenario de la independencia nacional”. Soledad Acosta de Samper, *Biografía de Antonio Nariño* (Pasto: Imprenta Departamental, 1910); “Acuerdo no. 1 relativo a la ejecución de la estatua del General Nariño y su erección en la plaza principal de esta ciudad”, *El Centenario. Órgano de la Junta Departamental del Centenario* (Pasto), n.º 1, 25 de abril, 1910, 1.
- 76 “Sesión 4 de enero de 1910”, *El Centenario. Órgano de la Junta Departamental del Centenario* (Pasto), n.º 2, 29 de abril, 1910, 3.

- 77 Manrique y Santamaría, *Informe*, 106.
- 78 Firmado por Juan Evangelista Manrique y Henri-Léon Gréber el 31 de diciembre de 1909. “Traducción del contrato”, 114.
- 79 “Sesión 27 de diciembre de 1909”, *Revista del Centenario*, n.º 3, 23 de febrero, 1910, 23.
- 80 Contrato publicado en República de Colombia, Departamento de Nariño, *El Centenario. Órgano de la Junta Departamental del Centenario* (Pasto), n.º 1, 25 de abril, 1910, 2-3.

de la Libertad a sus más encarnizados enemigos: el Departamento de Nariño, como tributo de gratitud y reparación. Pasto 20 de julio de 1910.⁸¹

La actitud conciliadora de esta leyenda, sin embargo, no ocultaba el orgullo del histórico antagonismo. Seguramente en busca de aceptación del símbolo, el gobernador Gustavo Guerrero, en el discurso de inauguración aclaró que no estaba allí Nariño representado como un héroe victorioso:

Y ese que entonces fue prisionero vuestro [...] ha vuelto de nuevo a ser vuestro prisionero en esta plaza. Vedlo: ahí le tenéis, sin oponeros resistencia, al atarle con lazos y cadenas de oro, que le forja vuestro asombroso amor, levantándolo sobre firme pedestal, que respetarán los siglos, exponiéndole así a la veneración pública, porque sois pueblo gallardo y generoso, magnánimo siempre, como lo fueron vuestros antepasados, quienes si acaso entre ellos no faltaron voces desautorizadas, que por excepción clamaron contra el ilustre prisionero,

supieron darle seguridad, y le prodigaron afanosos todo auxilio.⁸²

Adicionalmente, a través de la conmemoración, Guerrero pretendía promover un sentido de pertenencia del pueblo pastuso con el país, para lo cual acudió a ubicar esos lazos en la religión católica y el legado español. Contrario a lo que sucedía en Bogotá y en otras ciudades de Colombia en donde se nombraron las plazas, parques o calles principales con el nombre de Simón Bolívar, en Pasto la animadversión por el Libertador no lo permitía. Dicho antagonismo surgió de la necesidad estratégica que Bolívar halló de eliminar la oposición de los pastusos a la causa independentista, por lo cual dictó furiosas medidas en su contra. El recuerdo de este hecho ha sido motivo de disputas simbólicas desde aquel momento hasta la actualidad. La visibilización de este enfrentamiento ha tenido su necesario oponente en la reivindicación de la memoria del diri-

81 República de Colombia, Departamento de Nariño, *El Centenario. Órgano de la Junta Departamental del Centenario* (Pasto), n.º 1, 25 de abril, 1910, 1. El énfasis es nuestro.

82 *Alocución del gobernador, Dr. Gustavo S. Guerrero, a los habitantes del departamento de Nariño, 1911*, citado por Gerson Ledezma, "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 Brasília, 2010), 378.

gente realista, natural de Pasto, Agustín Agualongo (1780-1824)⁸³. En cuanto a la memoria de Nariño, es evidente que la operación retórica del “prisionero” fue efectiva en tanto se mantuvieron y consolidaron tanto el nombre del departamento como la estatua del prócer en la plaza central de Pasto.

En los discursos pastusos se omitió por completo la existencia de una estatua gemela en Bogotá —o incluso que fuesen original y copia—, y es evidente que se ejerció un poder de interpretación sobre la representación. Se verifica así que el hecho de tratarse de una copia no constituyó un obstáculo y que la prioridad estaba centrada en las necesidades conmemorativas, cuya legitimidad parece estar fundada más en los materiales y los autores (y su nacionalidad). La originalidad era un valor que, como veremos en el siguiente capítulo, tuvo mayor centralidad en la apreciación de las obras exhibidas en las Exposiciones de Bellas Artes. En

este sentido, se podría plantear que el carácter instrumental de la escultura conmemorativa se sobrepuso a sus valores artísticos. La separación entre el valor artístico y el valor documental de la pintura de historia implicaba su destino hacia el Museo Histórico o hacia el Museo de Bellas Artes⁸⁴. Así, las esculturas conmemorativas, como la pintura de historia, serían representaciones creadas con la aspiración de que cumplieran funciones análogas a las de la historia. La existencia de este propósito no implica que fuera exitoso en todos los casos.

La no apropiación de la nueva nomenclatura de la plaza es un importante indicador respecto al proceso de síntesis entre estatua y lugar, como se vio en el exitoso caso de la plaza de Bolívar y en el fallido de la plaza de Caldas (plaza de Las Nieves). Así también sucedió con la plaza de Nariño bogotana, que incluso hoy se sigue nombrando como en tiempos coloniales, plaza de San

83 Se ha documentado una dinámica de imposición y oposición a la figura de Simón Bolívar desde la celebración del Centenario hasta la actualidad. Cfr. Maite Yé Garzón, “Narrativas de pasado, de nación y de ciudadanía en las celebraciones patrióticas durante el siglo XX en Colombia”, en *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010* (Bogotá: Ministerio de Cultura; Museo Nacional de Colombia, 2010), 137-140.

84 Si bien en el caso colombiano las colecciones de arte e historia se reunieron a mediados del siglo XX en el actual Museo Nacional de Colombia, la separación entre unos y otros se mantiene en su catalogación. Así puede verse en la base de datos *Colecciones colombianas*, con la cual se clasifican todas las colecciones de los museos del país, teniendo como referencia la catalogación del Museo Nacional de Colombia.

Victorino (por la iglesia frente a la que se encontraba). A diferencia del caso de Caldas, en esta ocasión sí había una justificación para ubicar la estatua en dicho espacio: fue allí en donde Antonio Nariño y el ejército de Cundinamarca libraron la primera guerra civil de la república en donde se disputaba su modelo político (Nariño defendía el modelo centralista y Baraya, el federalista), de la que Nariño salió vencedor. En la década de 1880 Alberto Urdaneta proyectó ubicar la estatua de Nariño hecha por Sighinolfi sobre la fuente existente⁸⁵, ya que la consideraba como “una de las construcciones más características de otra época y de mejor estilo”, en donde se podría además incluir “dos figuras alegóricas que representarían una, por ejemplo, el genio de la revolución, y otra los Derechos del hombre”⁸⁶. Un proyecto que, como mencionamos antes, fue truncado por la muerte de Urdaneta en 1887.

Resulta crucial volver a pensar la red simbólica urbana que se tejía con la inclusión de esta obra, dado que la plaza

de San Victorino marcaba desde tiempos coloniales la entrada a la ciudad desde el occidente. La Plaza de San Victorino era el inicio de un camino que conectaba esa entrada con la plaza de Bolívar, una calle que en tiempos del Centenario llevaba el nombre de Paseo Colón. Se consideraba “una de las más transitadas de Bogotá durante la segunda mitad del siglo XIX, lo que se acentuó a finales de siglo cuando se construyó en uno de sus costados la estación del ferrocarril y, luego, una línea del tranvía que viniendo de la Plaza de Bolívar, la recorría en todo su trayecto”⁸⁷.

Dieciséis años después surgió la primera iniciativa de cambiar la estatua de lugar, lo cual se llevaría a cabo solo en 1960, cuando se trasladó a uno de los jardines del Capitolio Nacional y luego, desde 1980, a la plaza de armas de la misma edificación, en donde permanece hasta hoy⁸⁸. El uso y transformaciones de la plaza de San Victorino en la segunda mitad del siglo XX muestran que no quedó ningún indicio de su existencia en dicho espacio. En estos traslados la obra perdió no solo su pedestal original, sino sus bajorrelieves, además de la vinculación con los tran-

85 La plaza alojaba desde 1805 una pila de agua diseñada por fray Domingo de Petrés que fue demolida y reemplazada por una pila de bronce francesa en 1906, la cual se encuentra actualmente en Las Cruces. Torres y Delgadillo, *Bogotá, un museo*, 41-42.

86 “Notas y grabados”, en *Papel Periódico Ilustrado*, año V, n.º 107, 1.º de enero (1887), 177.

87 Mejía, *Los años del cambio*, 190.

88 Torres y Delgadillo, *Bogotá, un museo*, 50-51.



Place de S. Victorin, à Bogotà.

François Désiré Roulin. *Plaza de San Victorino en Bogotá.*
1824. Acuarela sobre papel. Banco de la República





Anónimo. Vista de la estatua de Nariño de Gréber en la plaza de San Victorino. Ca. 1920.
Colección Fondo Cultural Cafetero, en custodia del Museo Nacional de Colombia



Alcaldía Mayor de Bogotá. *Tarjeta de invitación a la renovación de la plaza de San Victorino en junio de 2001.*
Colección Carolina Vanegas C.

seúntes, ya que se trata de un espacio que no es de libre circulación. Retomamos pues la idea del lugar como parte intrínseca de la obra que produce una relación de dependencia recíproca, que explicaría la invisibilidad actual de dicha estatua⁸⁹. Las apropiaciones posteriores de la memoria de Antonio Nariño, en numismática y otros impresos conmemorativos, así como por parte de instituciones educativas, periodísticas y de divulgación permiten verificar que en la intensa difusión de este personaje —uno de los más representativos de la memoria nacional— son utilizadas en su mayoría las imágenes hechas por José María Espinosa en 1857, y en especial la acuarela de Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930) de 1918.

El destino de la estatua en el sur de Colombia, por el contrario, ha sido diferente. A pesar de haber perdido su pedestal original en una remodelación de la plaza, la obra se mantiene hasta hoy en el mismo lugar de su inauguración. Puede decirse que la integración de la obra con el espacio se concretó en la demarcación, alrededor de esta,

sobre el suelo de la plaza, del “sol de los pastos”. La incorporación de esta figura simbólica, que vincula a sus habitantes con las comunidades indígenas pasto y quillasinga, muestra una incorporación efectiva de la memoria del héroe —a través de la estatua— en el imaginario de los habitantes de la ciudad. Así, el lugar conformado convoca a la población, es el lugar de la fiesta y de la protesta. Cien años después de su instalación, la estatua de Antonio Nariño en Pasto ya no representa a un prisionero, representa la memoria regional, cuya vitalidad está en su constante actualización. Ello explica la reciente apropiación surgida el Día Internacional de las Víctimas de la Desaparición Forzada, en la que la estatua de Nariño fue el punto de referencia para la conmemoración. La estatua, totalmente cubierta y acompañada de carteles y personas que reclamaban por sus seres queridos desaparecidos, hizo aparecer el atributo menos visible de su iconografía: el de Nariño como traductor de los Derechos del hombre y del ciudadano. Así, aunque fuese de manera efímera, representó a los que no están, ocasión en que se hizo visible al ser ocultada.

89 Solo se conoce una reproducción de la obra realizada en 1963 por el escultor Alfonso Goez (1904-1982) en el parque Aranjuez de la ciudad de Medellín. Agradezco la ubicación de la obra y sus datos a Juan Guillermo Hoyos Gaviria.



Estatua de Antonio Nariño en la Plaza de armas del Capitolio Nacional. Foto: Margarita Mejía-IDPC



Gerardo Benítez. *Copia de la estatua de Policarpo Salavarría de Donisio Cortés*. 1968. Latón. 2018. Foto: Carlos Lema-IDPC

"LOS VICEVERSAS DE BOGOTÁ": ESCULTURA (NACIONAL) Y "CIVILIZACIÓN" EN LA CELEBRACIÓN DEL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA

Con motivo del aniversario de nuestra Independencia, se pretende organizar unas fiestas de toros en la Plaza de Armas, antigua de Las Cruces, a estilo de las que se celebraban en tiempos de antaño. Mejor sería que en vez de esta clase de espectáculos poco adecuados para la presente época, se trabajara por levantar un monumento conmemorativo o cualquier otra cosa que revele civilización y no atraso.²

La asimilación entre escultura conmemorativa y las ideas de “progreso” y “civilización” de la nación fue un lugar común en el que confluyeron varios sectores de la sociedad. Es así que este tipo de conmemoración fue asumido como una forma de autoafirmación de dichos sectores, cuyas diferencias ideológicas, partidarias o de clase quedaron ocultas bajo el ambiente festivo y conciliador que la Junta Nacional del Centenario proyectó en las fiestas. Un sentido incluyente y homogeneizador

que cristalizó en la publicación del libro conmemorativo de la celebración³, cuya lectura a contrapelo y contrastada con otras fuentes resulta fundamental para evidenciar dichas diferencias.

Con “viceversas” aludimos al título de una serie de artículos de Bernardo Torrente publicados en *El Diario de Bogotá* en 1895, que nos pareció pertinente para los temas que trataremos en este capítulo, dado que se convirtió en una expresión corriente para referirse a las contradicciones que surgían en medio de los procesos de transformación de la ciudad. En nuestro concepto, tal vez el mayor *viceversa* de los monumentos locales tenga que ver con su no permanencia. Si bien se podría decir que todas las obras realizadas para la celebración del Centenario en Bogotá fueron objeto de una iconoclasia “desde arriba”⁴, en la que

1 Mejía, *Los años del cambio*, 194.

2 “Para atrás”, *Gil Blas*, año 1, serie 1, n.º 26, 23 de mayo, 1910, 2.

3 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 1911.

4 Gamboni expone la definición de Warnke sobre iconoclasias “desde arriba” y “desde abajo”. Según el último, las primeras “corresponden a los intereses de quienes ocupan el poder, solían conducir a la sustitución de lo que destruyen por

un grupo de funcionarios (especialistas o no), ejercieron su poder de decisión sobre la ciudad para modificar o destruir las obras, la diferencia con las obras encargadas a artistas nacionales radica en que desde su creación estaban destinadas a ser reemplazadas. La destrucción en potencia de estas obras contradice uno de los principales supuestos del arte monumental, como era su aspiración de perennidad.

Bajo esta óptica se propone que el nivel de aceptación de la escultura como práctica conmemorativa contrasta con el papel que los escultores nacionales tuvieron en la celebración y que la vinculación entre escultura (nacional) y “civilización” llegó a un límite de máxima tensión en la celebración del Centenario. Para abordar este *viceversa* resulta necesario entender la tradición en que aquellos artistas estaban insertos. Debido a las muy escasas referencias en la historia del arte colombiano sobre el campo escultórico, se presenta aquí una aproximación a esta actividad antes de la inaugura-

ción formal de la cátedra de Escultura en la Escuela de Bellas Artes en 1886. Asimismo pretendemos marcar ciertas constantes de la práctica escultórica en Colombia desde fines del siglo XIX hasta 1910. A partir de indicadores como la sección escultórica de la Exposición de Bellas Artes y algunos pocos encargos a los escultores nacionales, se contrastarán comitentes, materiales, ubicación y discursos de inauguración de las obras para analizar cuál era el lugar de la escultura nacional. Finalmente, con el caso de la estatua de Policarpa Salavarrieta, la única obra de largo aliento realizada por un artista nacional, profundizaremos las variables de análisis antes planteadas.

Práctica y técnica en la enseñanza de la escultura en Colombia en el siglo XIX

La creación de una Escuela de Bellas Artes en Colombia fue un proyecto largamente postergado. Cuando se decretó su fundación, bajo el nombre Academia Vásquez⁵ durante el segun-

nuevos símbolos y a la prohibición de ulteriores destrucciones, mientras que las segundas, que se originan en la impotencia política, no establecían en su mayoría nuevos símbolos propios”. Dario Gamboni, *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución francesa* (Madrid: Cátedra, [2007] 2014), 33-34.

5 Creada por la Ley 98 del 4 de junio de 1873. Fue nombrada en homenaje a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), destacado pintor neogranadino del siglo XVII. Según la ley, se trataba de un “instituto para el cultivo i fomento de la pintu-

do gobierno de Manuel Murillo Toro (1872-1874), habían pasado diez años desde la última guerra civil. La confianza en la estabilidad de la propuesta de organización federal, los Estados Unidos de Colombia, seguramente llevó a decretar oficialmente el 20 de julio como fiesta nacional en 1873⁶. Una acción de no poca importancia en tanto voluntad de proponer una política conmemorativa que consolidara el proyecto radical como un proyecto nacional, un proceso en el que, como se ha visto, la escultura conmemorativa tuvo un lugar privilegiado en el siglo XIX.

Si bien dificultades presupuestales impidieron que la Academia Vásquez iniciara actividades inmediatamente después de fundada, para el entonces expresidente Murillo Toro no dejó de ser un problema por resolver. En 1874,

ra, grabado, música, arquitectura i escultura [compuesto por] cinco escuelas de las espresadas artes, dirigidas por otros tantos profesores, cada uno con asignación anual hasta de tres mil pesos; De una biblioteca i archivo de bellas artes; i de un museo, en el cual se recojerán i conservarán, con el orden i aseo convenientes, todos los cuadros, esculturas i demás objetos de mérito artístico que pertenezcan a la Nación i que no se hallen debidamente en otro edificio o lugar público, i todos los demás que adquiriera en adelante por compra, donación u otro título". *Constitución i leyes de los Estados Unidos de Colombia espedidas en los años 1863 a 1875*, t. II (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1875).

6 Ley 60 de 8 de mayo de 1873.

mientras estaba en misión diplomática en Caracas, contactó al escultor italiano Mario Lambardi, a quien recomendó al nuevo gobierno "para la obra del Capitolio Nacional⁷ y la enseñanza de los canteros"⁸. Si bien Lambardi fue contratado por el Gobierno y ejerció una importante labor como escultor, constructor y profesor en Bogotá entre 1878 y 1882, no fue incluido en la organización del Instituto de Bellas Artes de 1882, conformado por las escuelas de Dibujo y Grabado, de Arquitectura, de Pintura y de Música que funcionaban desde 1881⁹.

7 El Capitolio Nacional, diseñado por el arquitecto Thomas Reed, fue iniciado bajo la presidencia de Tomás Cipriano de Mosquera en 1847, retomado en 1871 y terminado en 1929, después de varias interrupciones debidas a las constantes guerras civiles y bajo la dirección de varios arquitectos. Cfr. Alberto Corradine Angulo, *Historia del Capitolio Nacional de Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998).

8 *El Taller* (Bogotá), serie XII, n.º 136, Bogotá, 22 de octubre, 1889, 1.

9 El Instituto de Bellas Artes fue resultado de varios proyectos educativos que estaban en marcha desde los inicios de 1881: las clases de grabado de Urdaneta y Rodríguez en la Universidad Nacional; las clases de dibujo y pintura que dictaba Urdaneta en el colegio San Bartolomé; la conformación de la Escuela n.º 1 de la Academia Vásquez en enero de 1881, bautizada Academia Gutiérrez en abril de ese mismo año, cuando se reorganizó de manera "definitiva"; la escuela práctica de arquitectura, iniciada el 1.º de julio de 1881 con la dirección de Pietro Cantini, y la escuela de música, por Joaquín Guarín. Así quedaron las cuatro escuelas unidas: 1) de Grabado y Dibujo; 2) de Arquitectura (Arrubla); 3) de Pintura (Vásquez) y 4) de Música (Guarín). Cfr. Luis Fernando González Escobar, "Del alarife al



Fachada del Capitolio inconclusa. En la esquina superior derecha del edificio se ve la alegoría atribuida a Mario Lambardi. Ca. 1880. Álbum fotográfico, Fondo Ernst Rothlisberger, Universidad Nacional de Colombia

La sección de Escultura y Ornamentación solo aparecería en 1884, cuando la ahora Escuela de Bellas Artes fuera integrada a la Universidad Nacional¹⁰. La Escuela debía empezar a funcionar en 1885, lo cual impidió el inicio de una nueva guerra civil. Es decir que el escultor italiano Césare Sighinolfi y el ornatista suizo Luigi Ramelli, quienes llegaron a Bogotá en 1884 contratados por el Gobierno nacional para dar las cátedras de Escultura y Ornamentación, tuvieron que esperar dos años para que se iniciaran formalmente sus actividades de la Escuela en esas áreas. Más adelante, la guerra de 1895 y la guerra de los Mil Días (1899-1902) los obligarían a interrumpir de nuevo las clases. No habían sido distintas las condiciones para Lambardi, quien en su momento incluso engrosó las filas

del ejército oficial en la guerra civil de 1876-1877¹¹. Más allá de lo que significaron las guerras civiles en sí mismas, como coyuntura, es posible ver que sus efectos económicos y políticos condicionaron la labor de los escultores y sus discípulos, además de conducirlos a ser, más que observadores, partícipes de la construcción de una memoria nacional en disputa.

Después de la guerra de 1876, Lambardi trabajó en Bogotá en varios proyectos, algunos relacionados con la escultura y la ornamentación, y otros para la instalación de baldosas, rejas, columnas y jarrones ornamentales. Tal vez el más importante y controversial de todos fue el contrato para la conclusión del pórtico y fachada del Capitolio Nacional¹². Los intelectuales conservadores fueron los primeros en atacar a Lambardi, particularmente Alberto Urdaneta, quien se había referido en términos despectivos a cada una de sus obras, y por su intermedio,

arquitecto. El saber y el pensar la arquitectura en Colombia. 1847-1936” (tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, Escuela de Historia, Medellín, 2011), 541. Consultado el 14 de enero de 2012. http://www.bdigital.unal.edu.co/4601/2/15955921_2011_2.pdf.

10 Entre octubre y diciembre de 1884 se definió la normativa que reintegraba a la Universidad Nacional las escuelas de Ingeniería, Artes y Oficios y Bellas Artes. De acuerdo con el reglamento orgánico de la universidad, expedido en diciembre de 1884, la nueva Escuela de Bellas Artes quedó formada por cinco secciones: Arquitectura, Pintura y Dibujo, Escultura y Ornamentación, Grabado en Madera y Música. *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia* (Bogotá), n.º 46, tomo IX, enero, 1885, 3-5. González, “Del alarife al arquitecto”, 541.

11 “Relación nominal de los Jenerales, Jefes, Oficiales e individuos de tropa a quienes se les han espedido órdenes de pago por ajustamientos militares, en virtud de los servicios prestados en la guerra civil de 1876 a 1877”, en República de Colombia, *Memoria del Secretario de Guerra i Marina* (Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1879).

12 “Contrato No. 46 de 1879 (19 de diciembre) para la conclusión del pórtico i fachada del Capitolio”, *Diario Oficial*, año XV, n.º 4519, Bogotá, 24 de septiembre, 1879, 7125.



Mario Lambardi (atribuido). *Posible alegoría de la fachada del Capitolio*. Ca. 1880. ¿Piedra de Balsillas? Colección Museo de Bogotá. Patio interior de la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte. Foto: Carlos Lema-IDPC



Mario Lambardi (atribuido). *Relieves en la fachada del Capitolio realizados hacia 1880*. 2018. ¿Piedra de Balsillas? Foto: Carlos Lema-IDPC

a los proyectos adelantados por los liberales. No entraremos en los detalles de esta polémica. Baste decir que en ella se conjugaron divergencias políticas con reparos al estilo, que no se ajustaba al neoclásico del proyecto original de Reed y a los materiales usados, particularmente la piedra arenisca¹³. Respecto al primer punto, es necesario tener en cuenta que Urdaneta y Lambardi combatieron en bandos opuestos en la guerra civil de 1876-1877, y por ello no sorprende que Urdaneta como director de la Escuela de Bellas Artes excluyera de esta al citado escultor. Se sabe que en este mismo momento, 1881, además de las del Capitolio, también se suspendieron las obras que adelantaba junto con sus socios en la construcción del parque Centenario, y es muy posible que sea de su autoría el busto de José María Plata que al parecer se encontraba sobre el costado occidental del parque¹⁴. (ver imagen pág. 83)

Poco se sabe de Lambardi antes de llegar a Colombia. En una reseña de 1889 se afirma que “hizo sus primeros estudios de dibujo, arquitectura y ornamentación, en la Escuela Técnica de Pescia (Toscana) y [que] luego pasó a la Academia de Carrara, bajo la dirección del profesor Pelliccia, en donde obtuvo el primer premio con medalla de plata”¹⁵. Al analizar el conjunto de contratos es posible atribuir una gran versatilidad a Lambardi para emprender trabajos que no se restringían al ámbito de la escultura. Tal vez ello responda a su primera formación técnica, y tal vez, a una posterior experiencia que desconocemos. Fue muy reconocido por sus contemporáneos como profesor y, sin embargo, su nombre no pasó a la historia del arte colombiano como formador de escultores. Lambardi impartía en su casa clases gratuitas de dibujo y arquitectura¹⁶

13 Cfr. Carolina Vanegas, “Mario Lambardi: una alternativa escultórica en las canteras de Balsillas”, en *III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. “Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina”*, eds. Marcela Drien, et al. (Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, 2013).

14 Aunque no le atribuye la obra a Lambardi, el investigador Hugo Delgadillo sugiere esta ubicación para la obra a partir de una referencia a una fotografía de Julio Racines realizada entre 1884 y 1886. Hugo Alberto Delgadillo Suárez, “El parque

del Centenario en Bogotá: transformación urbana, itinerario y significado” (tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017), 109. Consultada el 8 de diciembre de 2018. <http://bdigital.unal.edu.co/57336/>.

15 El Taller, serie XII, n.o 136, Bogotá, 22 de octubre, 1889, 1. Estos datos aún están por ser confirmados en los archivos correspondientes, pero, si los damos por verdaderos, vinculan a Lambardi con Ferdinando Pelliccia, quien fuera efectivamente profesor de escultura de la Academia de Carrara desde 1835 y director de esta desde 1846 hasta su muerte en 1892.

16 No sobra recordar que esto fue lo mismo que

y, según los artesanos redactores de *El Taller*, era un hombre de acción del que se tomaban lecciones prácticas, que estimaban en mayor grado que las teóricas. Este no es un dato menor teniendo en cuenta que la Escuela de Artes y Oficios, inaugurada en 1867, fue cerrada en 1876 justamente por la falta de enseñanza práctica¹⁷.

La versatilidad de Lambardi le permitió hallar una alternativa a uno de los principales obstáculos que tenía el ejercicio de la escultura “moderna” en Colombia y era el alto costo de importación de materiales como el mármol y la tecnología para hacer fundición en bronce. Un costo que aumentaba significativamente por el difícil acceso a la ciudad enclavada en medio de la cordillera, por lo cual el tiempo requerido para trasladar los materiales desde el puerto hasta la capital podía ser de entre ocho y doce meses, haciendo un trayecto en barco y otro a lomo de mula¹⁸. Lambardi propuso

una solución a la urgencia conmemorativa bogotana por medio del uso de una piedra “que imita el mármol”¹⁹, la cual era extraída de Balsillas, una cantera de piedra arenisca blanca cercana a Bogotá. Los redactores del periódico *El Taller* elogiaban la técnica de extracción que les enseñó Lambardi y, con obras hechas en este material, él y sus alumnos realizaron el Monumento a Los Mártires, inaugurado en 1880. Con esta obra Lambardi hizo la mayor apuesta al funcionamiento de la piedra local como material posible para la escultura conmemorativa, al utilizarla de manera exclusiva en su propuesta.

Significativamente, en la inauguración, el 4 de marzo de 1880, este dato fue omitido para darle cabida a la exaltación de la labor pedagógica que conllevó. En ese momento, no solo el artista fue premiado con una medalla de plata con el busto del Libertador, sino que fueron reconocidos cada uno de

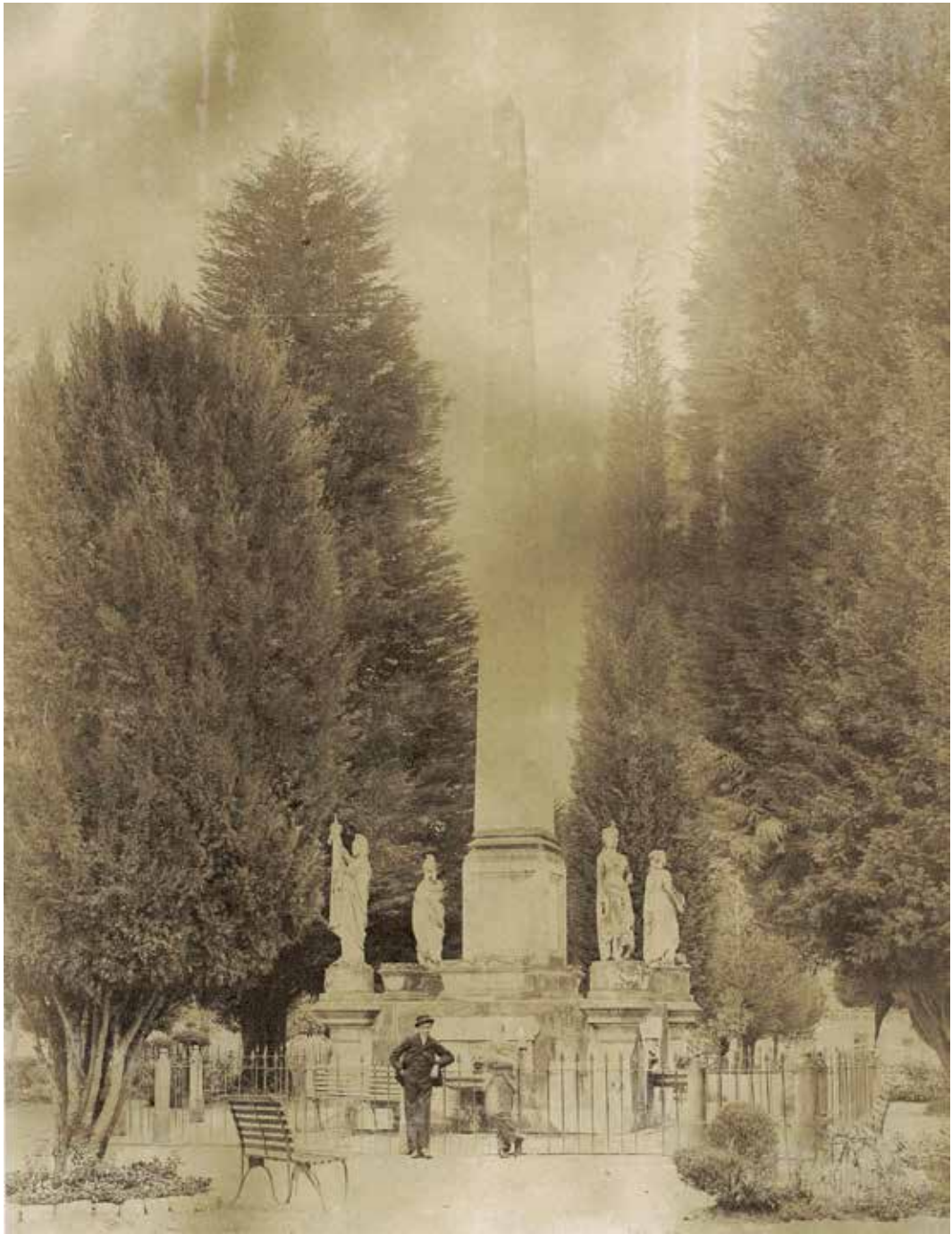
hizo el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904), acción por la que siempre se lo ha reconocido como un pionero e impulsor de las artes en Colombia. Cfr. Beatriz González Aranda, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013), 298-302.

17 González, “Del alarife al arquitecto”, 524.

18 Así se corroboró con el caso de la estatua de Santander, que estaba empacada en 47 bultos que pesaban 17 toneladas. La obra llegó al puerto de Barranquilla en marzo de 1877. Allí fue embarcada

en un vapor, río adentro hasta el puerto de Honda, en donde estuvo tres meses. Luego fue transportada en otra embarcación hasta Girardot y de allí a Bogotá, “a hombros i en carro”, trayecto que duró siete meses más, con un costo que igualaba el valor de la obra. “Historia de la estatua del general Santander”, *Diario oficial*, año XIV, n.º 4183, Bogotá, 17 de mayo, 1878, 5769.

19 José Caicedo Rojas, “El Monumento de Los Mártires”, *Repertorio Colombiano*, n.º 22, abril, 1880, 277-282.



Mario Lambardi. *Monumento a Los Mártires*. Ca. 1880. Piedra de Balsillas. Álbum fotográfico. Fondo Ernst Rothlisberger, Universidad Nacional de Colombia



Mario Lambardi. *Obelisco a Los Mártires*, 2018. Foto: Carlos Lema-IDPC

los 22 “canteros” que colaboraron en la obra, y se concluyó que “a los modestos obreros de nuestro país, les bastan buenos directores, alguna enseñanza i estímulos para dar a conocer su jenio i abrirse una carrera”²⁰. Alberto Urdaneta comentó que, en este caso, “se siguió la no muy acertada concepción, a la pobre y fea ejecución del plano”²¹, mientras su copartidario José Caicedo Rojas le prodigó una buena crítica sin desconocer las críticas de Urdaneta, y además incluyó un elogio al material:

Las cuatro estatuas colocadas en los cuatro ángulos de la base del obelisco, hechas de nuestra hermosa y fina piedra de Balsillas, que imita el mármol, son bellas no solo por su estructura y corrección, (salvo ligeros defectos secundarios en alguna de ellas), por la morbidez y delicadeza de contornos, y especialmente por

sus inimitables ropajes, trabajo tan difícil en esta clase de obras, sino también por la gracia de las actitudes y la expresión y vida que el artista ha sabido darles felizmente.²²

Lambardi y sus alumnos también participaron en la Exposición Nacional de 1881, en la sección de Bellas Artes. Esta sería su última actuación en el campo escultórico en Colombia y la crítica señalaba que había “mucho agradable en las tres figuras, y enseñarnos a convertir en eso una piedra que nada vale, tallándola con tanta finura de pormenores, debe ser motivo de reconocimiento para los colombianos”²³. Su alumno más destacado, Francisco Camacho, obtuvo el primer premio en el concurso de escultura realizado en conmemoración del centenario del nacimiento de Bolívar en 1883, con un busto de Bolívar hecho en piedra de Balsillas. Urdaneta elogió la obra y la calificó como “una brillante muestra del adelanto que entre nosotros ha alcanzado la escultura”²⁴, sin mencionar a su maestro. Camacho fue contratado como ayudante de Césare Sighinolfi, quien fue director de la cátedra en-

20 “Inauguración del Monumento de la Plaza de Los Mártires”, *Diario Oficial*, año VI, n.º 4659, 9 de marzo, 1880, 7684.

21 Alberto Urdaneta, “Bogotá en febrero”, *Papel Periódico Ilustrado*, año 2, n.º 35, 1.º de marzo, 1882, 176. Algunos autores han atribuido a Thomas Reed la autoría del plano de esta obra; sin embargo, hacen referencia a una descripción, sin citar la fuente, por lo que no hemos podido corroborar su existencia. Alberto Escovar, Margarita Mariño y César Peña, *Atlas histórico de Bogotá, 1538-1910* (Bogotá: Planeta, 2004), 238. Dado que no se hizo referencia a esa autoría en los discursos de inauguración de la obra ni en los artículos de la época, decidimos no adoptar dicha atribución.

22 Rojas, “El Monumento”, 277-282.

23 *La Luz*, n.º 52, 19 de agosto, 1881. El énfasis es propio.

24 *Papel Periódico Ilustrado*, año 3, n.º 50, 20 de agosto, 1883, 32.



Francisco Camacho. *Busto de Julián Trujillo*. 1884. Piedra de Balsillas. Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve

tre 1884 y 1899, de quien hablaremos más adelante. Lambardi, por su parte, no solo fue excluido de la Escuela sino también de la gran Exposición de 1886, en donde Urdaneta reunió obras nacionales y extranjeras, antiguas y modernas, junto con las producidas por los alumnos de la Escuela. El desprestigio del que fue objeto debió de influir en que no se lo contratara de nuevo como escultor, pues no hemos hallado noticia de más obras suyas en este campo.

El gobierno liberal contrató en 1884 al italiano Césare Sighinolfi y al suizo Luigi Ramelli para que ejercieran los cargos de escultura y ornamentación, un par de años después de la recesión del contrato de Lambardi para la fachada del Capitolio. El objeto del contrato de Sighinolfi era “ejecutar las obras de escultura que el Gobierno de la Unión tenga a bien encomendarle, en mármol o en *piedra del país*, lo mismo que los modelos que se le pidan para fundiciones del bronce u otros metales”²⁵. No existe ningún indicio de que hiciera obras en la “piedra del país”, la alternativa propuesta por Lambardi. Por el contrario, Sighinolfi, desde que inició sus labores en la Escuela, quiso establecer que se necesitaba más que buena voluntad para adelantar la labor que se le había encomendado, por lo que en el discurso de inauguración solicitó una colección completa de modelos para la enseñanza²⁶, cosa que nunca logró. Adaptarse a la precariedad de los medios de la naciente Escuela debió de ser difícil para el escultor, que hasta ese momento había trabajado en condiciones muy diferentes.

²⁵ *Diario Oficial*, n.º 6041, 9 de abril, 1884, 13224. El énfasis es propio.

²⁶ *Papel Periódico Ilustrado*, año V, n.º 97, 6 de agosto, 1886, 7.

Su formación artística empezó en la Academia Atestina de Bellas Artes de Módena con Luigi Mainoni (1804-1853)²⁷, y luego obtuvo una beca para estudiar en la Academia de Florencia, en donde se perfeccionó con Giovanni Duprè (1817-1882). Ganó varios concursos para hacer esculturas conmemorativas, entre las que se destacan la del cardenal Niccolò Forteguerri²⁸ en la Piazza del Duomo²⁹ en Pistoia (1863) y el monumento a Ciro Menotti en 1879

en Módena³⁰. En 1867 fue nombrado como parte del grupo de escultores al servicio de la Corte portuguesa y se estableció entre 1870 y 1879 en Lisboa con su esposa y sus cinco hijos³¹, por lo cual se conservan varias obras suyas en el Palacio da Ajuda³². En 1872 se le encargaron algunos bustos como parte de un grupo ofrecido a Brasil³³, los

27 Estudió en la Academia Atestina de Bellas Artes de Módena, en la que se desempeñó después como profesor. Se perfeccionó en la Academia de Carrara y en Roma con Pietro Tenerani. Nombrado académico de mérito en la Academia Tiberina en Roma, profesor honorario de la Real Academia de Bellas Artes de Carrara y Académico de Honor de la Real Academia de Parma y de la Pontificia Academia de Bologna. Realizó numerosos bustos, monumentos religiosos y funerarios. Algunas de sus esculturas y medallas se conservan en el Museo Cívico de Módena. Alfonso Panzetta, *Nuovo dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, vol. 2 (Torino: Ad Arte, 2003), 561.

28 En sus memorias, Giovanni Duprè cuenta que Sighinolfi se presentó y perdió el concurso para hacer esta obra; sin embargo, con su intermediación le fue dada una segunda oportunidad. Cuenta que mediante su guía y ayuda para conseguir un atuendo del cardenal, Sighinolfi obtuvo finalmente el encargo. Giovanni Duprè, *Thoughts on Art and Autobiographical Memoirs of Giovanni Duprè*, trad. E. M. Peruzzi (Boston: Roberts Brothers, 1886). Consultado el 6 de abril de 2014. http://www.gutenberg.org/files/40870/40870-h/40870-h.htm#CHAPTER_XX.

29 Fue trasladada en 1939 a la Piazza dello Spirito Santo de la misma ciudad. Fue restaurada en 1999 por la Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescaia.

30 Panzetta, *Nuovo dizionario*, 850; Angelo de Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti* (Florencia: Tipi dei successori Le Monnier, 1889), 474-475. Agradezco a Paula Matiz y a Alberto Martín por enviarme estas referencias.

31 La historiadora portuguesa Ana Paula Gaspar Lopes reunió en su tesis de maestría una importante cantidad de documentos a través de los cuales estableció las obras que fueron realizadas por Sighinolfi para la Corte portuguesa. Ana Paula de Jesus Lopes Gaspar, "Uma coleção de escultura italiana, da segunda metade do século XIX, no museu do Palacio da Ajuda" (tesis de Maestría en História da Arte, Universidade Lusíada, Lisboa, 2002). Agradezco a José Francisco Alves la consecución de esta fuente, y a Helena Elias y Ana Paula Gaspar Lopes por su colaboración en esta pesquisa.

32 *Leda y el cisne* (1869), *Príncipe real D. Carlos* (atrib., c. 1865), *Príncipe D. Afonso* (1869), *Busto de la reina María Pía* (1871), *Amor patrio* (1872), *Reflexiones en el estudio* (c. 1872, paradero actual desconocido). En los documentos hallados por Lopes hay un recibo de pago por la escultura *O pensador da vida* fechado en 1868. La investigadora considera que posiblemente esta obra haya participado en la Exposición Universal de París en 1867, momento en el que el encargado de la Galería Real, Marciano Henriques da Silva, pudo haber visto la obra y contactado a Sighinolfi en su posterior paso por Italia. Lopes, "Uma coleção", 52.

33 Carlos Roberto Maciel Levy, *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884* (Río de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990), s. p.



Césare Sighinolfi.
*Monumento a Ciro
Menotti*. 1879. Mármol.
Módena, Italia. Foto:
Costantino Ferlauto,
Istituto Beni Culturali
della Regione Emilia-
Romagna



Avenida Colón.

cuales fueron exhibidos en la XXIV Exposição Geral de Belas Artes de 1876³⁴.

Sería entonces a su retorno a Italia que Sighinolfi firmaría el contrato con el Gobierno colombiano. En este, el único riesgo contemplado era que el artista no se adaptara al clima, caso en el que el Gobierno asumiría los gastos de su retorno. Ninguna de las dos partes esperaba que las condiciones no estuvieran dadas para que el artista desempeñara sus labores contractuales. A su llegada se le encargó una estatua pedestre del general Antonio Nariño, que como se mencionó antes nunca se realizó, y poco después se le solicitó ir a Europa para contratar un fundidor, que seguramente se esperaba que enseñara la técnica en Colombia. Este proyecto —que probablemente habría cambiado la historia de la escultura en Colombia— se truncó con la muerte de Urdaneta en 1887. Tampoco tendría buena fortuna la maqueta de la estatua de Nariño que fue

destruida en 1895 en medio de la guerra civil, cuando el edificio de la Escuela fue usado como cuartel³⁵.

El único proyecto de Sighinolfi que se llevó a cabo, aunque no sin dificultades, fue el Monumento a Cristóbal Colón e Isabel La Católica decretado en 1890 y contratado con el escultor en 1893. Las estatuas fueron fundidas por él en Pistoia y se sabe que estaban en el puerto de Barranquilla en 1896³⁶. Dos años después llegaron las piezas a Bogotá en donde la inminencia de la guerra las dejó confinadas en una oficina tipográfica hasta que en 1906 fueron instaladas por orden del presidente Rafael Reyes³⁷. De manera que Sighinolfi nunca vio su única obra en Colombia instalada, pues murió en 1903.

Hay pocas referencias a su labor como maestro y es algo que podría adjudicarse posiblemente a que no obtuviera las condiciones que consideraba básicas. En el informe de una visita del Ministerio de Instrucción Pública a la Escuela en 1891 se reporta que se

34 Las obras de este envío que figuran en el catálogo como de autoría de Sighinolfi son: *Majestade o imperador*, busto; *Duque de Caxias*, busto; *Barão de Amazonas*, busto y *Barão do Triunfo*, busto. Agradezco a Alberto Martín por facilitarme estos datos. De estas obras solo se ha ubicado una que podría corresponder a este envío, el busto del duque de Caxias en el Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro, en donde está catalogada como anónima. Sin embargo no se tienen más indicios que permitan afirmar que es de su autoría.

35 Carmen Ortega Ricaurte, *Diccionario de artistas en Colombia* (Bogotá: Plaza y Janés, 1979).

36 Eduardo Posada, “Estatuas de Isabel y Colón”, en *Discursos y conferencias* (París: A&R Roger & F. Chernoviz, 1908), 202-206.

37 Posada, “Estatuas”, 202-206.

había trabajado poco en esta sección, “por motivo, según se dijo, de que no ha llegado un poco de piedra que se está esperando”³⁸. No sabemos de qué piedra se trata, posiblemente sea mármol importado, pues no hay indicios de que los alumnos de Sighinolfi continuaran haciendo obra con piedra de Balsillas y, por otra parte, el que la estuviesen esperando podría significar que dejaron de seguir la lección de Lambardi de ir ellos mismos a extraerla de la cantera. No sobra tener en cuenta que los trabajos de Sighinolfi para la Corte portuguesa fueron todos hechos con mármol de Carrara que él mismo llevó a Lisboa³⁹. Para la creación de una estatua de Bolívar y dos alegorías (La Libertad y Colombia) que se le solicitaron con destino al Templete realizado por Cantini en 1889, el escultor condicionó su ejecución a la “entrega de los bloques de mármol que sean necesarios”⁴⁰. Las obras nunca se llevaron a cabo.

En contraste, la sección de ornamentación se reportó como una de las más activas de la Escuela, a pesar de la falta de materiales. Luigi Ramelli enseñó

sistemáticamente las técnicas del modelado en arcilla, yeso y cemento, que según Urdaneta eran novedosas en el medio colombiano y los sacaba “de la gastada rutina de la plantilla en las cornisas y el molde viejo en los florones”⁴¹. El aprendizaje de estas técnicas sería fundamental para los escultores debido a las dificultades para realizar sus obras, de hecho, la mayoría tomó también las clases de ornamentación⁴². Y, como veremos, muchos vieron en estas técnicas la opción para realizar sus propuestas escultóricas.

El director de la escuela en 1898, Epifanio Garay (1849-1903), afirmó que la labor de Ramelli fue exitosa debido a que “los alumnos que se dedican a esta rama del arte infinitamente más fácil y de mejor aplicación que las otras, hallan a poco que anden, una fuente segura de lucro”⁴³. Este análisis de Garay resulta certero y situado en la realidad colombiana de fines del siglo XIX, una situación por la que él mis-

38 *Anales de la Instrucción Pública de Colombia*, t. XIX (Bogotá: Tipografía La Luz, 1891), 94-95.

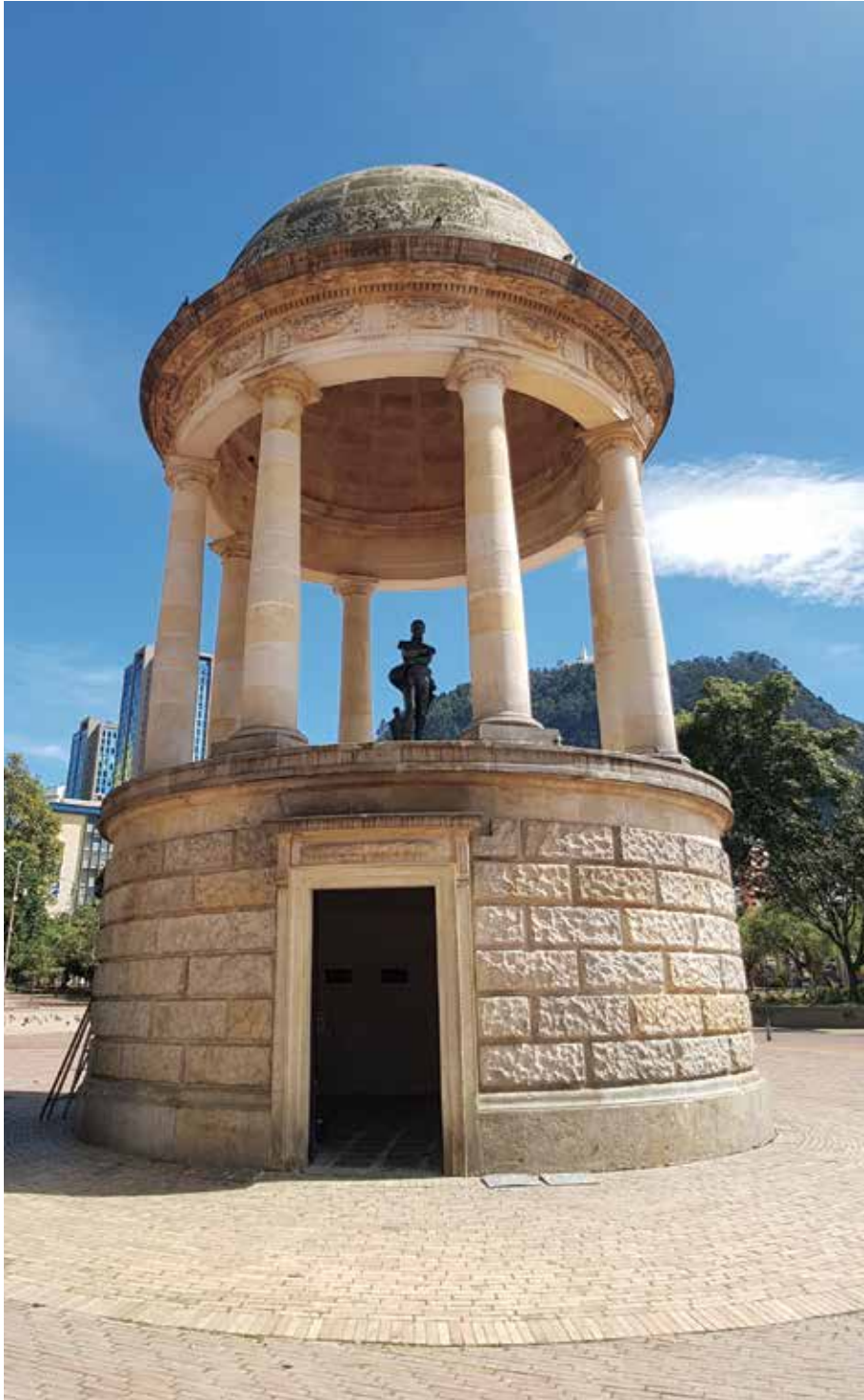
39 Lopes, “Uma coleção”, 53.

40 Cantini, *Pietro Cantini*, 156.

41 Alberto Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes en Colombia”, *Papel Periódico Ilustrado*, año V, n.º 97, 6 de agosto, 1886, 7.

42 Hugo Delgadillo, *Repertorio ornamental de la arquitectura de época republicana en Bogotá* (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2008), 95-96.

43 *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso nacional en sus sesiones de 1898* (Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1898), 31. Citado por Delgadillo, *Repertorio ornamental*, 91.



*Templo al Libertador
realizado por
Pietro Cantini con
ornamentación de
Luigi Ramelli, con
réplica de la estatua
de Bolívar de Desprey,
2018. Foto: Diego
Robayo-IDPC*

mo se vio condicionado: al regresar después de haber sido pensionado del Gobierno en Francia entre 1882 y 1886 —beneficio suspendido por la guerra civil de 1885—, los encargos oficiales y privados lo restringieron al género del retrato. La dificultad de llevar adelante el anhelado programa académico en la escuela puede verse reflejado en el informe citado de 1891. El ministro reportó en su informe que las cátedras de dibujo (60 alumnos), grabado (24) y ornamentación (18) eran mucho más numerosas que las de pintura (10), escultura (6) y arquitectura (10). Estos números parecen mostrar que las condiciones locales hacían que los estudiantes se enfocaran más hacia las posibles aplicaciones técnicas o industriales que podían adquirir en la Escuela⁴⁴.

La ornamentación en estos años oscilaba entre la arquitectura y la escultura, como se vio en la década de 1870 con la cátedra de Lambardi, y más adelante en los años de formalización de

la Escuela, momento en que era tanto una materia de la sección de Arquitectura como una sección independiente de la Escuela, con la misma jerarquía que las secciones de Arquitectura, Pintura, Escultura y Grabado. Esto se debía, de acuerdo con González Escobar, a “la creciente demanda de nuevas edificaciones urbanas y a la cualificación de su arquitectura a partir de un lenguaje que se fundamentó en la incorporación de elementos ornamentales y escultóricos”⁴⁵. Como ya se dijo, muchos alumnos cursaban escultura y ornamentación, aunque no se puede asegurar si subyacía una jerarquía entre una y otra, o simplemente se trataba de distintos campos de aplicación de las mismas, como puede colegirse, por ejemplo, de la participación de Sighinolfi junto a Ramelli en la ornamentación del Teatro Colón⁴⁶. En este sentido basta recordar que una de las críticas más fuertes a la estatua ecuestre de Bolívar de Frémiet fue esgrimida por el arquitecto Alberto Borda Tanco, quien afirmó que esta “podía ser una obra decorativa, pero no de arte, como la de Tenerani”⁴⁷. Más allá de las condiciones locales, durante la segunda mi-

44 Luis Fernando González Escobar ha hecho un análisis más profundo sobre las relaciones de los estudios arquitectónicos con la Escuela de Bellas Artes y con la Escuela de Ingeniería, en el que demostró el carácter germinal e indefinido que por estos años tienen estos estudios, y que hace parte fundamental del proceso de profesionalización que se estabilizaría en el siglo XX. González, “Del alarife al arquitecto”.

45 González, “Del alarife al arquitecto”, 543.

46 Cantini, *Pietro Cantini*, 221-224.

47 “Acta de la sesión extraordinaria del día 6 de marzo de 1910”, *Revista del Centenario*, n.º 7, 18 de marzo, 1910, 53.

tad del siglo XIX el estatus de las artes decorativas tuvo un ostensible ascenso, como lo muestra la investigadora inglesa Claire Jones, para quien la división que los investigadores han hecho entre artes decorativas y escultura ha opacado su intensa y productiva relación. Según ella:

Los escultores no fueron solo espectadores en la reforma del diseño contemporáneo, sino que contribuyeron activa y significativamente a la teorización y desarrollo del arte industrial, las artes decorativas y de los objetos de arte como un medio para mejorar su situación artística, jurídica, económica y profesional.⁴⁸

Volviendo al caso colombiano, esta perspectiva permite aproximarnos a las variables que condicionaron o posibilitaron la labor de muchos de estos artistas que podían oscilar entre las artes decorativas y la escultura propiamente dicha. Adicionalmente, las limitaciones en la Escuela de Bellas Artes no solo eran de carácter económico; el mismo Garay vio afectada su labor como profesor por la prohibición del ministro de Instrucción Pública, Liborio Zerda, para utilizar un modelo desnudo

en 1894⁴⁹, motivo por el cual renunció a la dirección de la escuela⁵⁰. Esta restricción, por supuesto, debió de afectar también la labor docente de Sighinolfi, lo que, sumado a la falta de los modelos de yeso y al difícil acceso a los materiales, podría explicar en parte la inactividad registrada en 1891. Los indicadores que tenemos hasta la fecha nos permiten pensar que Sighinolfi, a diferencia de Lambardi, no buscó (o no halló) soluciones alternativas para las dificultades técnicas y materiales⁵¹.

Esto no significa, por supuesto, que otros no lo hubiesen intentado, de hecho, mientras Sighinolfi estaba en Pistoia encargando la fundición de su monumento a Colón e Isabel, un alumno suyo, Dionisio Cortés, implementó un taller de fundición en la Escuela de

49 Archivo General de la Nación, Fondo República, Archivo del Ministerio de Instrucción Pública, t. 75, 5 de abril de 1894, ff. 488-489. Agradezco a Juan Ricardo Rey la consecución de esta fuente.

50 Retomaría la dirección en 1898 y un año después la Escuela fue cerrada por el inicio de la guerra de los Mil Días.

51 En la Exposición Nacional de 1899, por ejemplo, Simón E. Terán presentó unas “muestras de mármol blanco de primera calidad, que puede reemplazar al de Carrara; la veta fue hallada por el expositor en el páramo de Ruiz”. *Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación* (Bogotá: Imprenta de Luis M. Holguín, 1899), 86. Posibilidad que nunca se exploró, como tampoco otras que fueron presentadas en posteriores exposiciones.

48 Claire Jones, *Sculptors and Design Reform in France 1848 to 1895* (Farnham: Ashgate, 2014), 12.

Artes Decorativas Industriales de Bogotá. Así, la prensa registró su busto de Rafael Reyes de 1896 como la primera fundición artística realizada en el país⁵², sin que se tenga noticia de la participación del italiano en dicho proceso o la implementación de este en la Escuela de Bellas Artes, aunque, como ya hemos anotado, el fin de siglo fue bastante convulsionado y fueron pocas las acciones que se pudieron adelantar en la Escuela. El busto de Reyes fue exhibido en la Exposición Nacional de 1899, junto con algunas otras piezas suyas y de otros profesores y alumnos de la Escuela. El jurado de la Exposición, sin embargo, no hizo ninguna referencia a la presencia de esta obra, al mismo tiempo que centró su comentario en la cuestión de los materiales:

Es de lamentarse que las obras ejecutadas por los alumnos de la clase de Escultura durante los trece años que lleva de existencia, hayan sido efímeras por no haber aprendido a esculpir las en mármol o piedra o en cualquiera otra sustancia que las haga corresponder a su objeto de ser perdurables, como lo ha hecho el señor Eladio Montoya con sus trabajos en madera, únicas obras

esculpidas que figuran en esta sección, por lo cual el Jurado le discierne una mención honorífica.⁵³

Esta crítica aparece como un explícito reclamo a Sighinolfi, quien también participaba de la muestra. La reacción de la crítica parece ser una defensa de la labor del italiano y la de sus discípulos⁵⁴. El crítico Jacinto Albarracín señalaba que un jurado profesional no debía “confundir la idea con el material”⁵⁵. Otro crítico, Carlos Miguel Pizarro, aludía a la parcialidad del jurado al favorecer a los “discípulos de uno de los miembros del jurado [se debe referir a Luigi Ramelli y a sus discípulos Joaquín Páez y Pedro L. Martín, quienes obtuvieron los premios], no obstante la inferioridad de tales obras respecto de las de los sres [Dionisio] Cortés y [Silvano] Cuéllar”⁵⁶. Estos últimos eran autores, según Pizarro, de las pocas obras que remitían al “alma nacional” que el jurado echaba en falta en la Exposi-

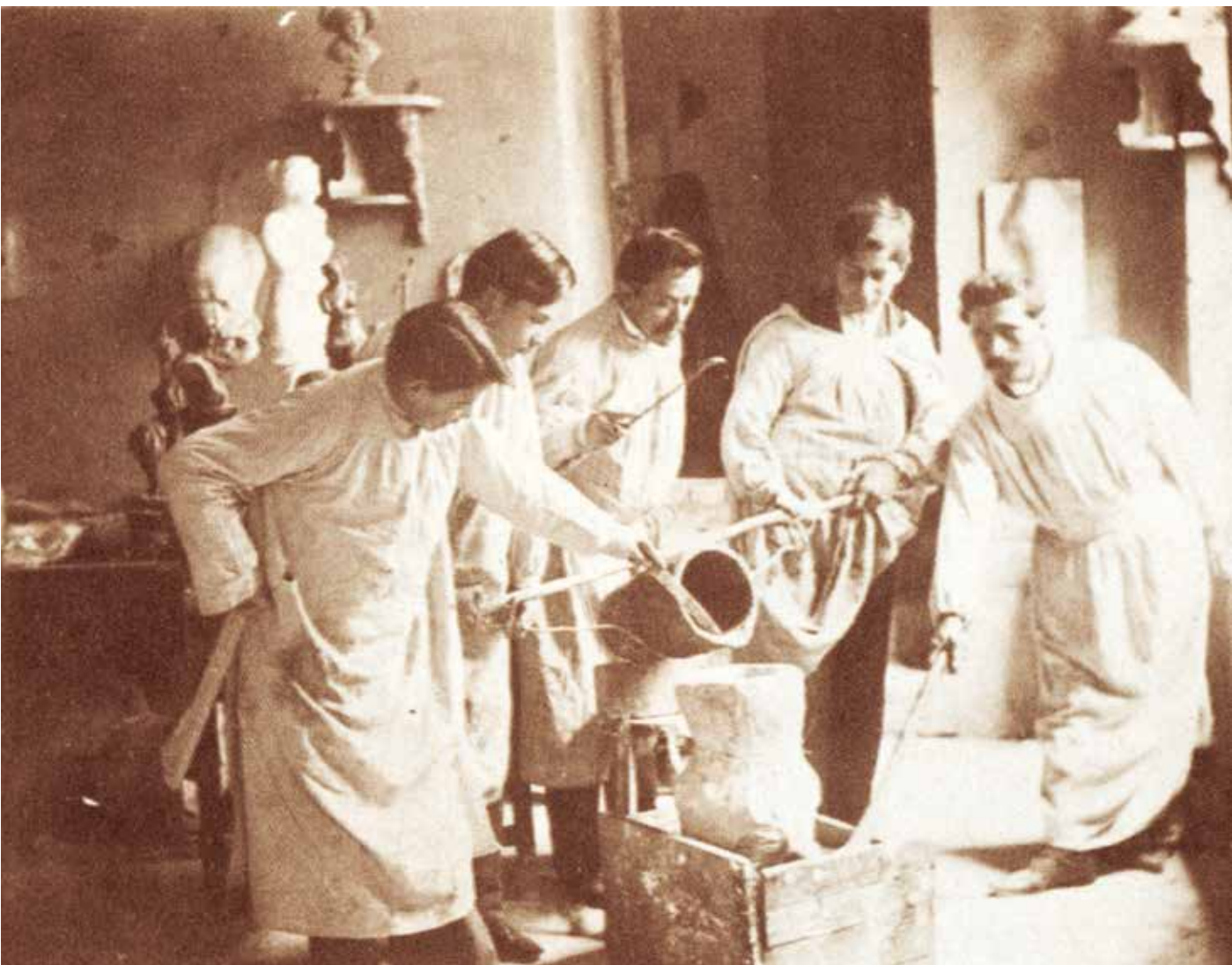
53 *Exposición Nacional de 1899*, 103.

54 “Escultura”, *El Tío Juan*, serie III, n.º 109, 28 de septiembre, 1899, 2.

55 Jacinto Albarracín, *Los artistas y sus críticos* (Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1899), 52-53.

56 Carlos Miguel Pizarro, *La Exposición Nacional de Bellas Artes* (Bogotá: Tipografía de Eugenio Pardo, 1899), 9. Consultado el 9 de enero de 2015. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/Full-Record/tabid/88/doc/1098631/language/en-US/Default.aspx>.

52 Cfr. Aída Martínez, Ana Roda y Margarita Monsalve, *Dionisio Cortés M., escultor* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1982).



Anónimo. *Dionisio Cortés y sus alumnos en el taller de fundición* En: Aída Martínez, Ana Roda y Margarita Monsalve, *Dionisio Cortés M., escultor* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1982), s. p.

ción. Se refería a la maqueta para una estatua de Policarpa Salavarrieta de Dionisio Cortés, base de la estatua que se analizará más adelante, y un busto de Epifanio Garay realizado por Cuéllar⁵⁷. Por otra parte, el premio especial a Eladio Montoya (1860-1913) por su talla en madera de San Antonio de Padua parece llevar implícita la frustración de quienes veían en los materiales la clave de modernidad en la escultura, de manera que resultaba preferible la obra de un autodidacta a las de los escultores formados en la Escuela, si no había un relevo de materiales. La crítica señaló que la obra de Montoya,

[...] acusa pacientísima labor, desempeñada con habilidad y con talento. Militan en favor de ella poderosas causas para hacerla estimable a los ojos del público, siendo de las primeras el haberse ejecutado en un centro desprovisto de estímulo artístico, sin antelada dirección, sin instrumentos



Silvano A. Cuéllar (modeló) / Polidoro Cuellar (talló). *Monumento a Epifanio Garay*. 1922. Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

adecuados y sin el socorro de un aparente modelo.⁵⁸

Al parecer otra de las “poderosas causas” de su buena acogida allí aludidas fue “el fervor que suscitó [por lo que] mereció a su salida los honores de una ‘fiesta solemne’ por parte de la curia bogotana”⁵⁹. La exhibición de la obra “en

57 Esta obra sería pasada a mármol por el hermano del artista, Polidoro Cuéllar, quien al parecer se formó con Luigi Ramelli. La obra fue instalada en la plaza Bolivia de Bogotá en 1922 y más adelante fue trasladada al frente del Museo Nacional, en donde se conserva en la actualidad. Cfr. Carolina Vanegas Carrasco, “El monumento a Epifanio Garay”, *Cuadernos de Curaduría* 6 (2008, enero). <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Paginas/ElMonumentoaEpifanioGaray.aspx>.

58 “Escultura”, *El Tío Juan*, serie III, n.º 109, 28 de septiembre, 1899, 2.

59 “El San Antonio de Padua”, *El Heraldo*, n.º 844, 19 de agosto, 1899. Citado por Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 59.



Dionisio Cortés / Lino Lara (fotografía). *Maqueta del Monumento a Policarpa Salavarrieta*. Ca. 1899. Copia en gelatina. 22 x 18,9 cm. Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

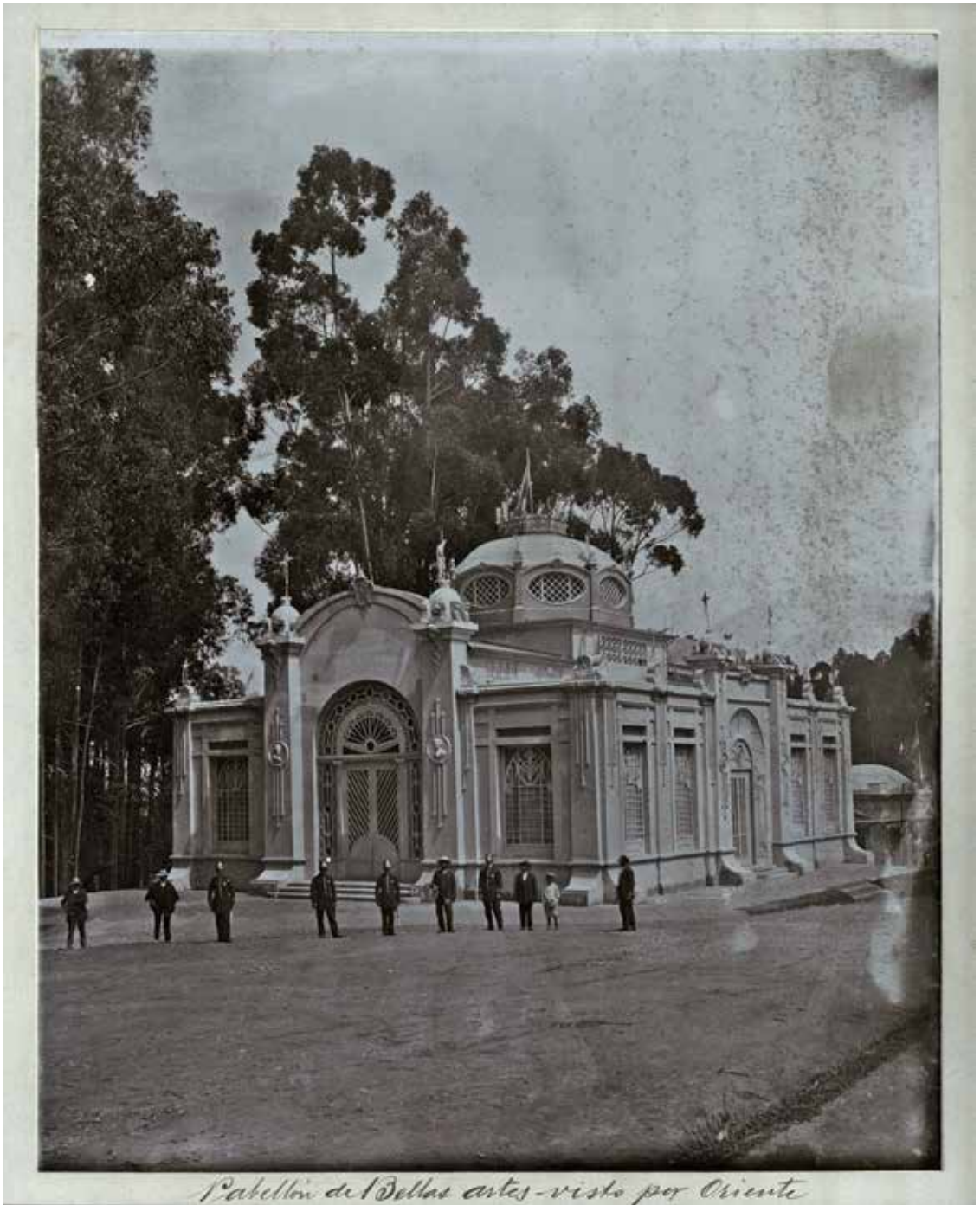
pieza separada” podría indicar que se considerase que estaba a medio camino entre obra de arte y obra de culto. Al mismo tiempo, su valoración está teñida de condescendencia por no ser producto de una educación formal. En este contexto se planteó una discusión fundamental referida a la “misión del arte” que, según en el concepto emitido por el jurado, era “civilizadora y por consiguiente moral”. El crítico Carlos Miguel Pizarro cuestionó este concepto afirmando que “el objetivo del arte es la belleza. Ni más ni menos. Si pretendiera compartir con otras manifestaciones del espíritu el magisterio de la civilización o el magisterio de la moral, ese día habría bastardeado de su origen y cambiado de esencia”⁶⁰. Se planteaba así una discusión fundamental sobre la autonomía del arte que no tuvo más desarrollo, pues ya el país estaba *ad portas* de su más sangrienta confrontación civil hasta ese momento: la guerra de los Mil Días.

La escultura nacional en el Centenario de la Independencia

Diez años después, hacia 1910, la situación de la Escuela no era muy diferente. Estuvo cerrada durante la guerra y apenas había tomado nuevo aliento con su reapertura y el nombramiento de Andrés de Santa María como director en 1904. Gracias al esfuerzo y gestión de este director, se incluyó en la celebración del Centenario el pabellón de Bellas Artes⁶¹ que había sido suprimido debido a la falta de fondos de la subcomisión organizadora de la exposición. La supresión de este pabellón evidencia la distancia entre los discursos en favor de las artes y las acciones tendientes a su estímulo y desarrollo. Esta situación produjo la evidente separación entre la Exposición Agrícola e Industrial —como se llamó en todos los medios al evento— y la Exposición

61 Santa María, entonces presidente de la Comisión Artística, se presentó a la junta con el argumento de que este pabellón era de “primera necesidad” y que podía hacerlo con un presupuesto de \$3.000. Sin embargo, la suma era muy reducida y a medida que avanzaba la obra se solicitaron más recursos; al final, costó casi lo mismo que los demás pabellones. “Sesión del 9 de febrero de 1910”, *Revista del Centenario*, n.º 6, 11 de marzo, 1910, 42. El pabellón de Bellas Artes costó \$21.712; el de Industria, \$35.535; el de Mecánica, \$23.704, y el Egipcio, \$17.122. Tomás Samper, “Resumen de los gastos de la Exposición Industrial y Agrícola de 1910”, *La Mañana*, Bogotá, 27 de diciembre, 1910.

60 Pizarro, *La Exposición Nacional*, 15.



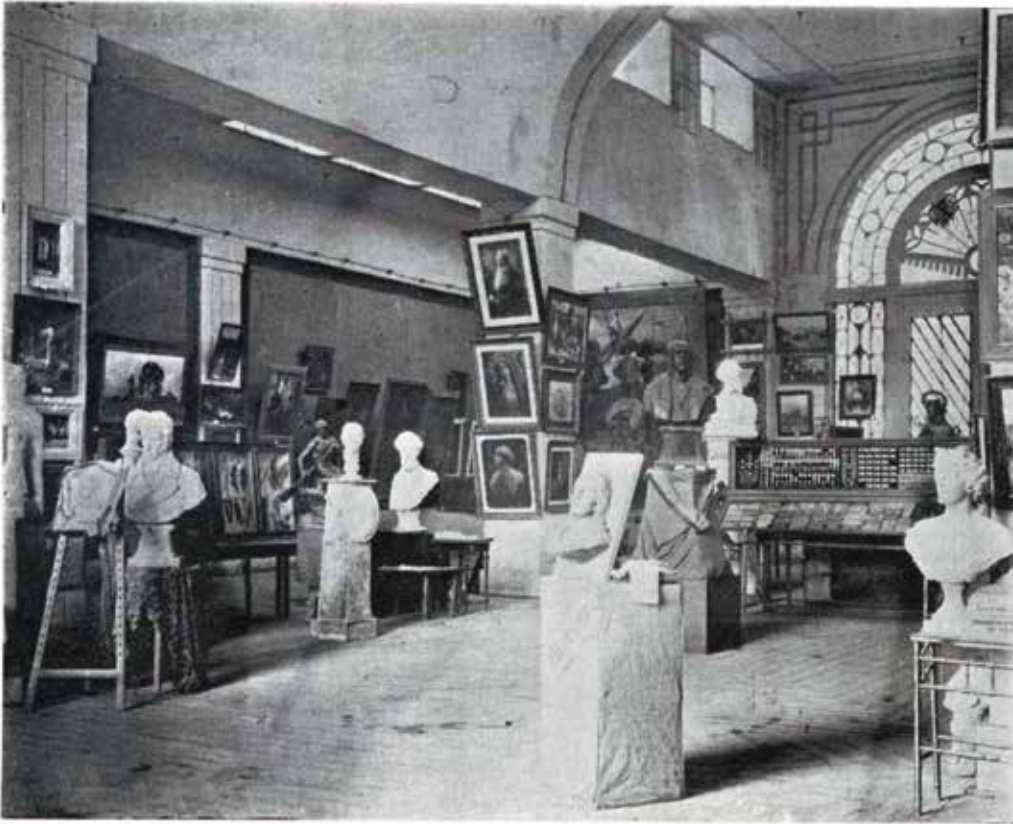
Pabellón de Bellas artes - visto por Oriente

Arturo Jaramillo. Pabellón de Bellas Artes. 1910. Foto Urna Centenaria, Archivo de Bogotá



Interior del pabellón de Bellas artes. —

Interior del Pabellón de Bellas Artes. 1910. Foto Urna Centenaria, Archivo de Bogotá



Sección de Escultura de la Exposición de Bellas Artes del Centenario, 1910. En: Lorenzo Marroquín y Emiliano Isaza, *Primer centenario de la independencia de Colombia, 1810-1910* (Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911), 345

de Bellas Artes, aunque los pabellones quedaran dentro del mismo parque de la Independencia. De hecho, la Agrícola e Industrial se inauguró el 23 de julio, y la de Bellas Artes, cinco días después.

La Exposición de Bellas Artes del Centenario estaba conformada por 412 obras, en las que predominaba la pintura (297), seguida de acuarela, pastel y grabados (43), escultura (33), arquitectura (19) y artes decorativas (8)⁶². La Junta nombró al presbítero José Manuel Marroquín (hermano de Lorenzo Marroquín, uno de los principales miembros de la Junta del Centenario) como encargado del discurso de inauguración. En este se refirió a los estrechos vínculos entre arte y progreso e indicó que los temas válidos para el arte eran la religión, la naturaleza y los héroes⁶³, destacando de paso los monumentos de Bolívar de Frémiet y Tenerani. De acuerdo con ello, de las 33 esculturas presentadas, 15 eran proyectos para monumentos, bustos o estatuas. Obras que el jurado no consideró a la altura de un primer puesto (en pintura otorgaron 17 premios entre primeros, segundos, terceros pue-

tos y menciones honoríficas), de modo que asignó solo dos segundos premios a dos artistas que en aquel momento eran también profesores de la Escuela de Bellas Artes: uno a Dionisio Cortés, por un proyecto de busto del poeta Diego Fallón, y el otro a Juan José Rosas, por una estatua titulada *El boga* y un busto de niña⁶⁴, todas en yeso. Llama la atención que, a diferencia de los catálogos de las exposiciones de 1871, 1886 y 1899, en esta ocasión la mención de las obras no haya estado acompañada de la indicación del material. No hemos ubicado ninguna de las obras presentadas en esta sección, así que nuestras fuentes se limitan a la lista del catálogo, un par de fotografías y algunos comentarios críticos. En estos últimos encontramos un concepto desfavorable respecto de la muestra de escultura. De Juan José Rosas, uno de los premiados, se afirmó:

[...] su educación en el arte es deficiente, como se advierte en sus estudios; por eso le convendría más un viaje a Europa que el profesorado de Bellas Artes; es con el estudio de los grandes maestros como se perfecciona el gusto, no corrigiendo ensayos de principiantes.⁶⁵

62 *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910* (Bogotá: s. e., 1910). Agradezco la consecución de esta fuente a Beatriz González Aranda.

63 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 346.

64 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 248-249.

65 Firmado J. G., "De la exposición: Salón de Bellas

Por otra parte, si tenemos en cuenta el valor que se le había dado hasta ese momento a los materiales, resulta sorprendente la indiferencia con la que se refieren a las obras de bronce exhibidas:

Carlos de Valenzuela firma como expositor de un busto de bronce del general J. Barriga; tanto la construcción del busto como la fundición parecen de mérito; esta y una pequeña de Bolívar de Eugène Hardy, son las únicas fundiciones de la exposición; es de notar que se ha descuidado totalmente esta clase en la Escuela de Bellas Artes.⁶⁶

Esa crítica lleva implícito un reclamo a la labor de Cortés como titular de la cátedra de Escultura de la Escuela. Se trata de una injusta crítica que no consideraba las dificultades de la consecución de los materiales ni la falta de inversión en la Escuela, que apenas sobrevivía después de la guerra. No hemos hallado noticias sobre Hardy y su obra, pero probablemente tanto este como el busto de bronce presentado por Valenzuela (un artista del que

solo se conocen pinturas⁶⁷) hayan sido fundidos en Europa. El de Valenzuela paradójicamente representa a Julio Barriga (+1905), quien dirigió la Ferrería La Pradera, una empresa que con inversión privada (nacional y extranjera) tuvo cierto auge a fines del siglo XIX al tener a cargo la producción de rieles para los primeros ferrocarriles⁶⁸. Asimismo, esta empresa contrató con el Estado la fundición de verjas, cañerías y otros elementos de ornamentación para el parque del Centenario entre 1883 y 1886⁶⁹. La historia de La Pradera, que para 1910 estaba al borde de la quiebra por falta de apoyo estatal, evidencia las dificultades para implementar esta fundamental tecnología y nos permite inferir cuán utópico era pensar en aquel momento en una

Artes: escultura”, *La Unidad*, Bogotá, 13 de agosto, 1910. Consultado el 25 de noviembre de 2014. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1098826/language/es-MX/Default.aspx>.

66 J. G., “De la exposición”.

67 Valenzuela se formó en Italia y al regresar a Colombia se mantuvo al margen del círculo artístico, razón por la que había permanecido fuera de la historia del arte nacional. Sus obras fueron recuperadas gracias a la investigación de Beatriz González. Cfr. Beatriz González Aranda, ¿Quién es Carlos Valenzuela? (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1999).

68 Aylin Patricia Pertuz, *Historia empresarial colombiana* (Sincelejo: Corporación Universitaria del Caribe, 2007), 34-35. Consultado el 30 de enero de 2015. <https://goo.gl/bvzKTm>.

69 Hugo Alberto Delgadillo Suárez, “El parque del Centenario en Bogotá: transformación urbana, itinerario y significado” (tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017), 120. Consultada el 8 de diciembre de 2018. <http://bdigital.unal.edu.co/57336/>.

fundición artística. En este punto es preciso recordar que Dionisio Cortés propuso a la Junta del Centenario fundir la estatua de Nariño que había maquetado su maestro, Césare Sighinolfi, en 1884. Más allá del hecho de que la junta hiciera caso omiso a la propuesta⁷⁰, ella implica que el artista se sentía en condiciones de asumir esta empresa, y tal vez lo único que requería era la confianza y la inversión económica para llevarla adelante.

A pesar de la subvaloración de sus obras en favor de las de los artistas franceses, los escultores no daban su brazo a torcer y en un momento clave, como era la celebración del Centenario de la Independencia, persistieron en hacer sus obras, someterlas al escrutinio público y proyectar bustos y estatuas, actividad para la que se consideraban aptos a pesar de las duras críticas:

70 Infortunadamente, en las actas no se publicaron ni el "memorial" que Cortés elevó a la junta ni el informe que fue encargado a Lorenzo Marroquín y Eduardo Posada para decidir sobre este punto. En la reunión del 23 de septiembre de 1909 decidieron pasar los dos documentos al Ministerio de Instrucción Pública, "a fin de que si el señor ministro lo tiene a bien, dé las órdenes del caso para que se haga por el señor Cortés la fundición de dicha estatua, de conformidad con la manera indicada en el informe". "Sesión del día 23 de septiembre de 1909", *Revista del Centenario*, n.º 1, 14 de febrero, 1910, 5.

Nos es preciso confesar que la exposición de esculturas es apenas mediana; nuestros escultores (con contadas excepciones), piensan más en la remuneración inmediata que en la gloria de los verdaderos artistas. Ha sido menester pedir a Europa las estatuas de nuestros próceres y solo el busto de Caldas, inaugurado hace poco en la Escuela de Ingeniería, sabiamente tallado en mármol por el escultor Rosas, nos recuerda que estamos en la Atenas americana.⁷¹

Esta opinión pone en primera línea la dependencia de la escultura respecto de una inversión económica que posibilitara su ejecución. La contradicción de este autor (del que solo conocemos sus iniciales, "J. G.") es que, después de haber calificado de deficiente la educación de Juan José Rosas, en este apartado le asigna sabiduría a su talla. Contradicción que, siguiendo nuestra argumentación, podríamos adjudicar al material de cada una. La creación de esta obra, ubicada en el patio central de dicha facultad, se produjo gracias a la iniciativa de los estudiantes de Ingeniería, quienes organizaron un concurso de artistas nacionales y, por medio de una colecta entre profesores, egresados e ingenieros de

71 J. G., "De la exposición".



Juan José Rosas / Aristides Ariza (fotografía). *Busto de Francisco José de Caldas*, 1910. En: Lorenzo Marroquín y Emiliano Isaza, *Primer centenario de la independencia de Colombia, 1810-1910* (Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911), 331

todo el país, financiaron la obra, para cuya ejecución importaron un bloque de mármol de Carrara⁷². Alberto Borda Tanco, rector de la facultad, en su discurso de inauguración quiso dejar en claro

el carácter menor del busto al calificarlo de “modesto”⁷³. Como veremos, este fue un calificativo aplicado a varias de las obras realizadas por autores nacionales.

Como afirmó el crítico J. G., no solo la Junta Nacional, sino también otras asociaciones, consideraron *necesario* encargar a escultores extranjeros las obras con que aspiraban a participar de la celebración. Tal como lo mencionamos en el capítulo anterior, para ello se valieron de los vínculos establecidos por los “encargados de negocios” que habían contratado las estatuas de Caldas y Nariño, de manera que fueron de nuevo Raoul Charles Verlet y Henri-Léon Gréber quienes realizaron los bustos de los próceres Camilo Torres y Antonio Ricaurte por encargo del Gun Club y el Jockey Club, respectivamente. Juan José Rosas, por su parte, en un esfuerzo por establecerse como una opción válida para sus potenciales comitentes, donó al Jockey Club los medallones de José Fernández Madrid y Luis Vargas Tejada de su autoría, quienes los destinaron al Teatro Colón, en cuya fachada se instalaron⁷⁴.

72 El pedestal de piedra fue diseñado por el ingeniero Arturo Arcila Uribe. Daniel Ortega Ricaurte, “Estatuas, monumentos y bustos”, en *Guía ilustrada de Bogotá* (Bogotá: Ministerio de Obras Públicas, 1938), 142. Agradezco a Eduardo Arcila por esta información.

73 Alberto Borda Tanco, “Busto de Caldas en la Escuela de Ingeniería”, *Anales de Ingeniería*, vol. XVIII, n.º 209 y 210, Bogotá, (1910, julio y agosto), 2.

74 Se desconocen el momento en que fueron retiradas de esta fachada y su paradero actual.

A medio camino entre la escultura y la ornamentación, el medallón en yeso o cemento sería la tipología en la que los escultores nacionales obtuvieron algunos encargos. Precisamente, fue el titular de la cátedra de Ornamentación, Luigi Ramelli, el autor del medallón del canónigo Andrés Rosillo (1758-1835) en la plazuela de La Capuchina encargado por los vecinos del barrio San Victorino⁷⁵; varios escultores de la Escuela hicieron los ocho medallones para la fachada del pabellón de Bellas Artes⁷⁶. El mismo Juan José Rosas y su compañero Rafael Cabral Melo fueron

encargados de producir medallones con los perfiles de Antonio Nariño y Simón Bolívar, respectivamente, con destino a las Escuelas Normales de Institutores de la República⁷⁷. Esas obras satisfacían las urgencias conmemorativas del momento con bajo presupuesto y un potencial carácter efímero, tanto por la resistencia física de los materiales como por su poca valoración, lo que produjo que todas desaparecieran pocos años después. El ministerio de obras públicas hizo importantes reparaciones al año siguiente (especialmente de los pabellones de la Exposición), “de las cuales, ni el mismo público se ha apercibido, porque aprecia únicamente el conjunto sin fijarse en los detalles”⁷⁸.

Uno de los muchos esfuerzos de última hora de la Junta Nacional del Centenario fue el encargo de una estatua de Antonio José de Sucre (1795-1830), “sin la cual no podría celebrarse de manera justa el Centenario”⁷⁹, según el oficio enviado en febrero de 1910 al Consejo de Ministros en el que se solicitaba la aprobación del presupuesto

75 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 185-189.

76 Según el informe del Ministerio de Obras Públicas de 1911, “la obra de ornamentación se contrató en los días de la exposición para ejecutarse en cemento, y por falta de cumplimiento del contratista, fue hecha en yeso. Hoy se halla reemplazada por una igual en cemento”. República de Colombia, *Informe del Ministro de Obras Públicas al Congreso de 1911* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1911), 127. De dichos medallones, el crítico J. G. destacó el *Beethoven* de Domingo Moreno Otero. J. G., “De la exposición”. Por otra parte, en el periódico liberal *Gil Blas* se criticó que los medallones se dedicaran a artistas extranjeros (Wagner, Van Dick, Greco y Rembrandt) y la falta de relación de estos con la fecha que se conmemoraba: “¿Por qué el sr. director de la Escuela de Bellas Artes [...] no puso los medallones de Vásquez, Garay, Quevedo y Ponce de León, artistas colombianos que no descalzan a los preferidos por el Sr. Santamaría, pero que al fin y al cabo son de los nuestros, y quiéranlo o no, llenan mejor la página de nuestra escasa historia artística?”. El anónimo autor pedía su retiro y una suscripción de la prensa para reemplazarlos por los artistas citados. *Gil Blas*, año I, serie II, n.º 56, 1.º de julio, 1910, 2.

77 Archivo General de la Nación, Fondo Ministerio de Educación, SR 58, 180. Nóminas, leg. 41 (1909-1910), ff. 235, 236, 243.

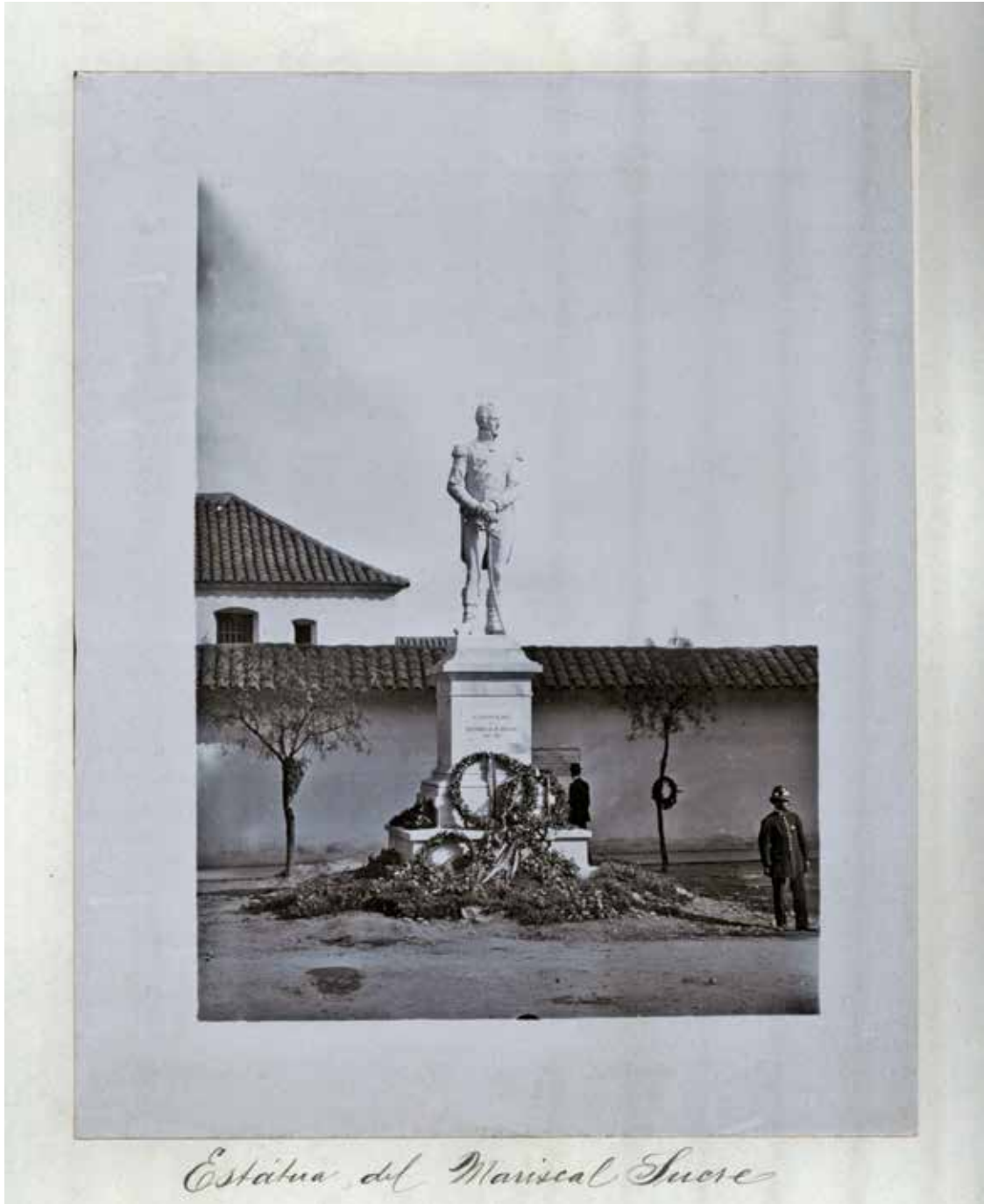
78 República de Colombia, *Informe del Ministro*, 126.

79 “Sesión del 9 de febrero de 1910”, *Revista del Centenario*, n.º 6, Bogotá, 11 de marzo, 1910, 42.



*Monumento al Sr. Canónigo Rosillo
en la plazuela Sudco-*

Luigi Ramelli. Medallón del canónigo Andrés Rosillo. 1910. Cemento. Foto: Urna Centenaria, Archivo de Bogotá



Estátua del Mariscal Sucre

Eugenio Zerda / Colombo Ramelli. Estatua de Antonio José de Sucre. 1910. Cemento. Foto: Urna Centenaria, Archivo de Bogotá

para encargar la obra en Francia. De nuevo, el escultor elegido fue Raoul Charles Verlet, aunque sabían que no estaría a tiempo para los festejos⁸⁰. Sin embargo, en lugar de hacer una ceremonia para “colocar la primera piedra” de la obra decidieron erigir una estatua temporal cuya factura encargaron a la Escuela de Bellas Artes. Allí, seguramente le fue comisionada por el director, Andrés de Santa María, a Eugenio Zerda (1878-1945)⁸¹, quien era su discípulo y ayudante de la cátedra de Pintura en la Escuela⁸². Hasta ese momento Zerda era reconocido más

como pintor que como escultor; de hecho, no presentó ninguna escultura en la Exposición de Bellas Artes y varias de sus pinturas fueron premiadas⁸³.

Es llamativo que la estatua de Sucre no fuera realizada por Dionisio Cortés o Juan José Rosas, quienes para el momento eran los profesores de Escultura. Probablemente se debió a su desacuerdo con que se le asignase a la escuela la ejecución de una obra temporal. La estatua debió de ser modelada en arcilla por Zerda, para luego ser “moldada y vaciada en cemento romano blanco” por Colombo Ramelli (1884-1946)⁸⁴, hijo de Luigi Ramelli, quien siguió los pasos de su padre e hizo numerosos trabajos de ornamentación en Bogotá⁸⁵.

La Junta Nacional del Centenario dejó constancia en el programa y en el libro conmemorativo de la celebración de que se trataba de una obra temporal que pronto sería reemplazada por una estatua de bronce realizada por un escultor francés. Es claro el énfasis

80 La estatua de Sucre de Verlet fue inaugurada en 1912, en el lugar proyectado; dos décadas después fue reemplazada por el Monumento a la Batalla de Ayacucho del escultor español Julio González-Pola y desplazada hacia el parque de la calle 60 en Bogotá. Hoy se encuentra cerca de ahí, en una esquina de la plaza de Lourdes. Cfr. Carolina Vanegas Carrasco, “El monumento a la batalla de Ayacucho en Bogotá”, *Cuadernos de Curaduría* 2, (2005, enero). <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/cayacucho.pdf>.

81 En 1920 participó en la Exposición del Círculo de Bellas Artes, con un busto de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos. En 1932 hizo un medallón en bronce del doctor Luis María Rivas Merizalde, para la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional. Además, ejecutó los medallones de Julio Garavito Armero y de Agustín Codazzi que adornan la torre del Observatorio Nacional; y el busto de su padre, el doctor Liborio Zerda, para la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional. Ortega, *Diccionario de artistas*.

82 Archivo General de la Nación, Fondo Ministerio de Educación, SR 58, 180. Nominas, leg. 41 (1909-1910), f. 117.

83 Tres de las nueve pinturas que presentó fueron premiadas. Dos con uno de los cinco primeros premios, y otra, con uno de los tres segundos premios. Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 248-249.

84 Archivo General de la Nación, Fondo Ministerio de Educación, SR 58, 180. Nominas, leg. 41 (1909-1910), ff. 141-143, 149 y 152.

85 Cfr. Delgadillo, *Repertorio ornamental*, 74-81.



Anónimo. *Fotografía de maqueta para la estatua de Antonio José de Sucre de Raoul Charles Verlet. Ca. 1910.* Archivo Dr. Juan Evangelista Manrique. Colección Museo de la Sociedad de Cirugía de Bogotá



Estatua de Antonio José de Sucre de Verlet en la Plaza de Lourdes, 2018. Foto: Carlos Lema-IDPC

sis en el material y la nacionalidad del artista, que en conjunto producían la obra deseada por los comitentes. Poco más se sabe del encargo y destino de la obra que hoy se conoce por un par de fotografías. Vale la pena analizar la relación que los oradores convocados para su inauguración establecieron con este simulacro escultórico. El primero de ellos, Manuel Dávila Flórez, hizo alusión la “presencia” de Sucre gracias a la “vara mágica del arte”, con lo cual omitió toda referencia a su carácter temporal, a su autor y a su material. Por el contrario, el segundo orador, representante de la misión militar chilena, coronel Francisco J. Díaz, hizo explícito que la estatua que se inauguraba allí no era la que se proyectaba:

Bien sabemos que el monumento que hoy se inaugura tiene el carácter de provisional y que el bronce, más digno de las proezas del héroe y más de acuerdo con la intensidad de nuestra gratitud, se alzaría para recordar a los soldados colombianos la grandeza de Sucre como hombre, como ciudadano y como soldado.

Empero, si los monumentos levantados por el agradecimiento de los pueblos a la memoria de sus grandes hombres han de interpretar alguno de sus rasgos más característicos, ningun-

no recordaría mejor que este la nota dominante del carácter de Antonio José de Sucre: la modestia.⁸⁶

Entonces, ¿qué clase de representación era esta estatua de Sucre creada con carácter temporal en la Escuela de Bellas Artes? Su carácter “modesto” y su factura nacional parecen revelar una de las grietas en el discurso de las élites que organizaron la celebración del Centenario de la Independencia. La función reflexiva de la estatua a la que hemos aludido reiteradamente, en este caso, *se presentó*, no representando a Sucre, sino a sus comitentes y poniendo en crisis la supuesta relación correlativa entre el arte (nacional) y las nociones de “modernidad”, “civilización” y “progreso” de la nación colombiana durante la celebración del Centenario.

Un ejemplo paradigmático: la estatua de la Pola de Dionisio Cortés

El entusiasmo patriótico amplió el campo de acción sobre la ciudad, y si bien la Junta Nacional disponía de la

86 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 389.

mayoría de los recursos y gran parte del control sobre la celebración, también mostró cierta apertura hacia actos no programados por ellos, por lo cual comentaristas liberales y conservadores criticaron aspectos de la celebración en la prensa, especialmente los más populares, como las corridas de toros que varios calificaban de espectáculos salvajes y contrarios a la civilización⁸⁷. Ciertas celebraciones, como los homenajes a Francisco de Paula Santander, Tomás Cipriano de Mosquera y José Hilario López⁸⁸, se realizaron por cuenta de asociaciones liberales y solo la primera fue reseñada en el libro del Centenario como parte de los festejos oficiales, debido a la insoslayable importancia de Santander en la historia patria.

Otro tanto sucedió con Policarpa Salavarrieta (1796-1817), conocida localmente como la Pola, estrechamente

vinculada con Santander y potente símbolo del patriotismo nacional⁸⁹, lo que no alcanzó para que fuera incluida en el listado de próceres que la Junta Nacional del Centenario proyectaba monumentalizar. Sin embargo, su estatua fue realizada por iniciativa de una asociación barrial, constituyéndose así como la única obra de largo aliento realizada por un escultor nacional para la celebración. La importancia del personaje en el imaginario nacional probablemente implicó su rápida incorporación en los festejos oficiales. Respecto de este “olvido”, el principal cronista de los festejos, Miguel Triana, señaló:

Nada hubieran dicho de la cultura alcanzada por el país durante un siglo, ni las estatuas, ni la Exposición, si hubiéramos olvidado a La Pola; porque la veneración que le dispensamos al símbolo sagrado que ella representa es un medidor escrupuloso de nuestra

87 “Sesión del 9 de junio de 1910”, *Revista del Centenario*, n.º 20, 8 de julio, 1910, 154. “Para atrás”, *Gil Blas*, año 1, serie 1, n.º 26, 23 de mayo, 1910, 2. No imaginaban estos detractores que las corridas de toros estaban lejos de terminarse en Bogotá. En 1931 se construyó la primera plaza de toros de cemento y ladrillo (las anteriores eran de madera) y la “fiesta brava” se mantiene hasta hoy como una práctica cultural en discusión.

88 La ceremonia tuvo lugar el 8 de agosto de 1910 en la plaza de San Agustín. Sin embargo, la obra nunca se realizó. *El Nuevo Tiempo*, año IX, n.º 2770, 11 de agosto, 1910, 2.

89 Policarpa Salavarrieta actuó como espía y fue descubierta enviando información al ejército patriota comandado por Santander, acción por la que fue fusilada en 1817. Los relatos en los que se destacó su juventud, su belleza y, sobre todo, su valor y elocuencia antes de su muerte fueron fundamentales en su consolidación como símbolo del patriotismo popular. Cfr. Carolina Vanegas Carrasco, “Usos de la memoria de Policarpa Salavarrieta en Colombia”, *Passés Futurs* 2 (2017). <https://www.politika.io/fr/notice/usos-memoria-policarpa-salavarrieta-colombia>.

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.⁹⁰

La Asociación de Vecinos de Las Aguas, un barrio obrero, decidió ir más allá de la solicitud municipal de arreglar sus fachadas e iluminar sus casas, y “por iniciativa del cura Darío Galindo y co-tización de sus feligreses”⁹¹ erigieron una estatua de La Pola. Uno de dichos vecinos era Dionisio Cortés⁹², por lo que no habría sido extraño que él mismo hubiera sugerido la creación de la obra, no solo por la pertinencia de realizar su proyecto expuesto en el Salón de 1899 en una plazuela que desde 1894 llevaba el nombre de la heroína⁹³,

sino porque debía intuir que sería el único factible de sus proyectos⁹⁴.

Era factible, en tanto dependía de la Asociación de Vecinos de Las Aguas llevarlo a cabo, y por su decisión de hacerlo en cemento patinado. Probablemente pensando en su carácter efímero, la Junta Nacional apoyó la idea de hacer la obra y aprobó una orden de compra de cemento⁹⁵ a la flaman-

centenario del nacimiento de la heroína Policarpa Salavarrieta”. No se tiene certeza sobre si se instaló la placa en la plaza, ni si esta fue 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.

90 Miguel Triana, *Revista de Colombia. Volumen del Centenario* (Bogotá: Imprenta de J. Casis, 1910), 218.

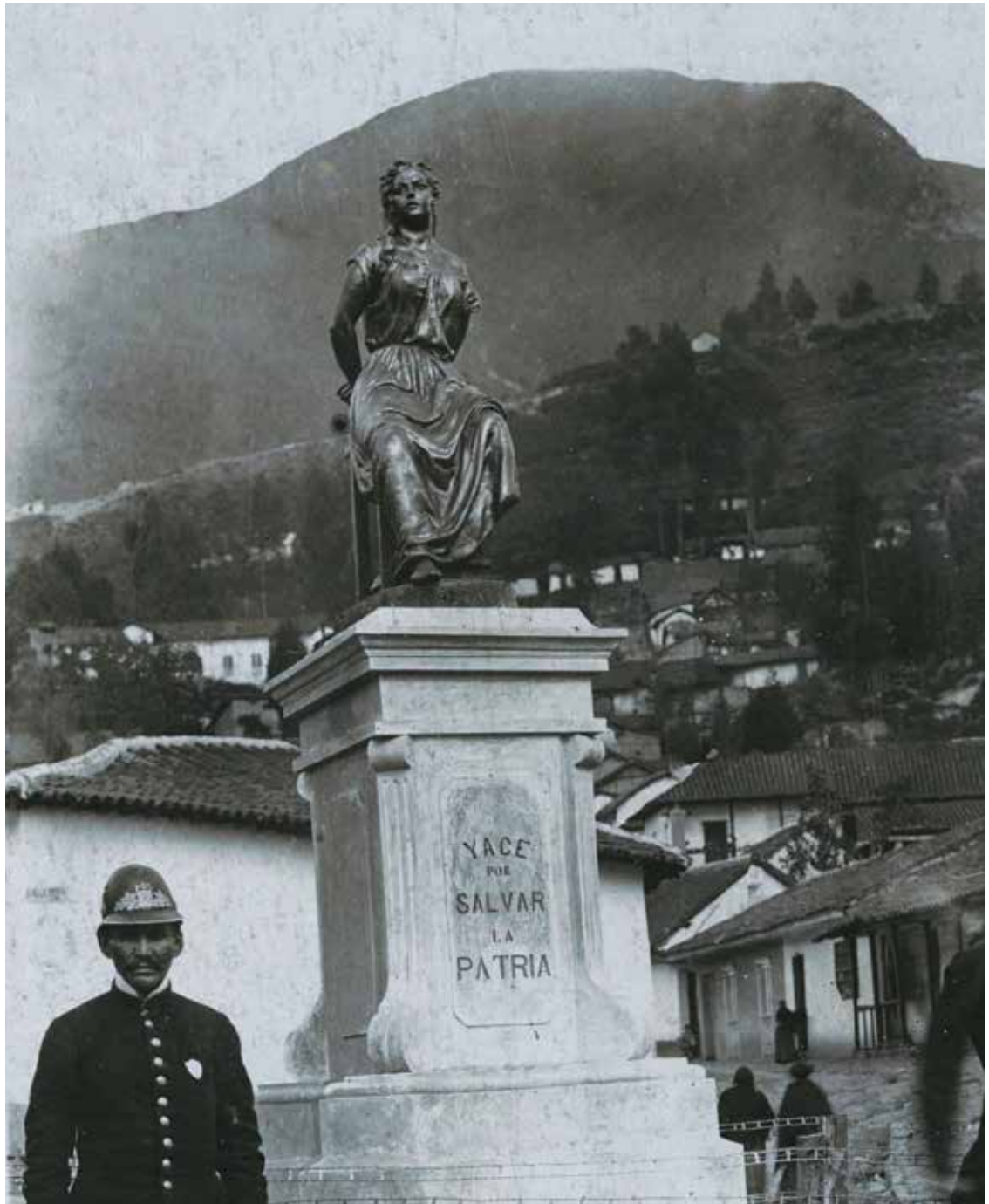
91 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 354.

92 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, *Dionisio Cortés M.*

93 El Concejo de Bogotá expidió un acuerdo en el que se dispuso renombrar la plazoleta de Las Aguas, en Bogotá, como plaza de Policarpa Salavarrieta. Se determinó 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

94 Ya anotamos que la junta rechazó su propuesta de fundir la estatua de Nariño. Además de ello, había preparado maquetas para hacer monumentos a Bolívar y la batalla de Boyacá, a Antonio José de Sucre y José María Córdova, así como un busto de José Acevedo y Gómez. Ninguno se llevó a cabo. Martínez, Roda y Monsalve, *Dionisio Cortés M.*, s. p.

95 En un acta de la junta se registró 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”, *Revista de Colombia*, n.º 20, 8 de julio, 1910, 154-155. Es posible que se confundieran los nombres de los autores en el acta citada, dado que la estatua de Policarpa Salavarrieta de Silvano Cuéllar fue instalada en la plaza principal de Guaduas y, aunque fue inaugurada en enero de 1911, ya en



Dionisio Cortés. *Detalle Estatua de Policarpa Salavarrieta*. 1910. Cemento patinado. Foto: Urna Centenaria, Archivo de Bogotá





Anónimo. *Vista del Pabellón de Bellas Artes y del Quiosco de la Luz en el parque de la Independencia.* 1910. Foto: Urna Centenaria, Archivo de Bogotá

te fábrica de los hermanos Santiago, Antonio y José María Samper Brush, considerada una de las principales industrias nacionales participantes en la Exposición Agrícola e Industrial del Centenario y símbolo del progreso industrial nacional⁹⁶. Ese símbolo fue cristalizado en el llamado Quiosco de la Luz⁹⁷, un pequeño pabellón construido como parte de la Exposición y presentado como la primera construcción hecha totalmente con cemento producido en el país. Los hermanos Samper redoblaron su importancia al instalar en su interior los generadores de luz eléctrica para el parque de la Independencia, que también donaron.

En la inauguración de la estatua de Policarpa Salavarrieta no se mencionó la proveniencia del cemento con que fue

hecha, y ello puede responder a que, contrariamente al caso de la arquitectura, en la escultura el cemento portaba el estigma del atraso técnico. En este sentido, una estatua de cemento instalada con la aspiración de ser permanente se podría pensar como la contracara de la “modernidad” que en aquel momento en Colombia se atribuía a los monumentos de mármol y bronce.

Paradójicamente por estos años, en varios salones europeos, la experimentación con escultura en cemento tuvo cierto apogeo —por razones económicas y estéticas— de la mano de algunos escultores rusos y ucranianos que confluyeron en París, como Alexander Archipenko (1887-1964), Ossip Zadkine (1890-1967) y Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), entre otros⁹⁸. Queda así abierta una vía para investigar sobre la posterior utilización de este material por parte de otros escultores de la generación nacionalista, e incluso en la obra temprana de Édgar Negret (1920-2012)⁹⁹, emblemático re-

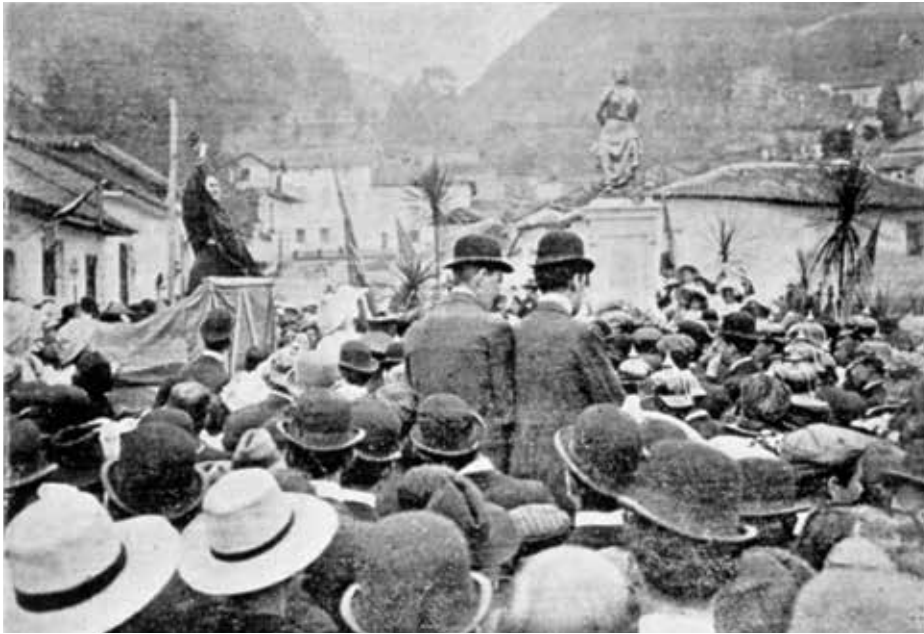
mayo de 1910, en una solicitud de fondos cursada por la Junta del Centenario de Guaduas para poder erigirla, se informa que ya estaba hecho el contrato y que solo faltaba completar los fondos necesarios para el pago de la obra. “Sección documentos”, *Revista del Centenario*, n.º 17, 25 de mayo, 1910, 129.

96 Fernando Carrasco Zaldúa, *La Compañía de Cemento Samper: trabajos de arquitectura, 1918-1925* (Bogotá: Corporación La Candelaria; Planeta, 2006).

97 Reproducción del Quiosco de la Música construido en Versalles en el siglo XVIII para María Antonieta. Luis Carlos Colón, “Representar la nación en el espacio urbano: Bogotá y los festejos del Centenario de la Independencia”, en *Construir bicentenarios en la era de la globalización*, eds. Margarita Gutman y Rita Molinos (Buenos Aires: Infinito, 2012), 324.

98 Élodie Voillot, “Renovación de los materiales: el cemento”, en *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*. Catálogo (Madrid; París: Fundación Mapfre; Musée d’Orsay, 2009), 49-53.

99 Negret realizó en 1944 una cabeza de cemento del poeta Guillermo Valencia que fue tachada de “irreverente y atrabiliaria”, no solo por su simplificación formal sino por su material. Carlos



Anónimo. *Inauguración de la estatua de Policarpa Salavarrieta de Dionisio Cortés el 29 de julio de 1910*. En: Lorenzo Marroquín y Emiliano Isaza, *Primer centenario de la independencia de Colombia, 1810-1910* (Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911), 355

presentante de la escultura moderna colombiana de mediados de siglo XX.

La inauguración de la estatua de Policarpa Salavarrieta organizada por la Asociación de Vecinos de Las Aguas contrastaba con el modelo propuesto por la Junta Nacional, en el que los discursos se habían asignado solo a hombres que ostentaran altos cargos administrativos, dirigentes de los clu-

bes sociales o descendientes de los próceres. En esta ocasión, el discurso principal fue encargado a una artista nacional, la poeta Agripina Montes del Valle (1844-1915); luego, su nieta Cecilia del Valle declamó el poema dedicado a La Pola escrito por su abuela¹⁰⁰ y, finalmente, un joven habitante del barrio, Manuel Alberto Vergara, habló en nombre de los miembros de la Aso-

Jiménez, "Jorge Oteiza", *Arte en Colombia* 37 (1988, septiembre), s. p.

100 Julio Áñez, comp. *Parnaso colombiano* (Bogotá: Librería Colombiana – Camacho, Roldán y Tamayo, 1886), s. p.

Dionisio Cortés.
*Estatua de Policarpa
Salavarría.*
Fundición realizada
en 1968 por Gerardo
Benítez. 2018. Foto:
Carlos Lema-IDPC





AUNQUE MUJER Y JOVEN
ME SOBRA VALOR PARA
SUFRIR LA MUERTE Y
MIL MUERTES MAS
VIVA LA LIBERTAD?



*Columna a los héroes ignotos. -
(Parque del Centenario)*

Columna a los héroes ignotos dirigida por Cipriano Rubio, 1910. Urna Centenaria, Archivo de Bogotá.



Cipriano Rubio
(director). *Columna
a los Héroes ignotos*.
2018. Foto: Carlos
Lema-IDPC

ciación. Ningún representante oficial fue convocado a hacer un discurso, probablemente por sospechar un posible rechazo, como de hecho sucedió con el representante del Concejo de Bogotá asignado para recibir oficialmente la obra, quien “se excusó a última hora”¹⁰¹. Esta ausencia, que podría ser solo una anécdota, adquiere mayor relevancia al constatarse que dos días después, en la inauguración de la *Columna a los héroes ignotos de la independencia*¹⁰² donada por la Sociedad de la Caridad y que congregó a sie-

te sociedades de obreros¹⁰³, tampoco hubo presencia oficial:

La inauguración de la columna el 31 del mes pasado, fue un brote de patriotismo de los artesanos de Bogotá; todas las sociedades de obreros enviaron a sus dignatarios en comisión con bellísimas coronas de laurel y, aunque el gobierno no hubo allí representante quien recibiera el monumento, el señor don J. María Samper fue elegido allí para recibirlo; varios discursos entusiasmaron a los obreros y se lanzó allí la idea de la unión de todos los obreros, sin distinción de clases sociales o políticas, para apoyarsen [sic] mutuamente y progresar en el trabajo.¹⁰⁴

La mención indiferenciada de artesanos y obreros en la cita corrobora que la identificación de la clase obrera aún estaba en gestación por estos años¹⁰⁵. También resulta sugerente la propuesta de unión obrera que tendría lugar algunos años después, por lo que se trata de una acción simbólica que val-

101 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 357.

102 La columna fue reseñada así: “Previo concurso, hizo el dibujo del monumento el señor Cipriano Rubio; y se nombró una comisión formada por los señores Rubio, Mauricio Venegas y otros para la ejecución de la obra, en la cual trabajaron con grande empeño los señores Alfredo Ricaurte e Ismael Rojas. A petición de la Sociedad iniciadora y previo informe del doctor José Joaquín Guerra, Vicepresidente de la Academia de Historia, esta dictó las inscripciones que debía llevar el monumento”. Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 394-395. Era una columna de piedra con la inscripción tallada “La Sociedad de la Caridad a los héroes ignotos de la Independencia”, con un cóndor en la cima que sostiene una corona de laurel. No hemos hallado información sobre la producción de esta obra ni hemos ubicado a sus autores como parte del medio artístico. Respecto a los materiales, aún está por determinarse en qué material se hizo la figura de la parte superior; es posible que fuera una fundición de hierro, semejante a la que produjeron los padres salesianos y que fue ofrecida a la estatua ecuestre de Bolívar. Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 292.

103 De Caridad, Filantrópica, Tipográfica, de Sastrés, de Santa Orosía, de Protección y del Carmen. Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 396.

104 Firmado G. A. O., “Por los obreros”, *El Nuevo Tiempo*, año IX, n.º 2776, 18 de agosto, 1910, 3.

105 Mauricio Archila Neira, *Cultura e identidad obrera. Colombia 1910-1945* (Bogotá: Cinep, 1991), 85-88.

dría la pena considerar en los estudios sobre este tema, seguramente debido a la absorción que la Junta Nacional hizo tanto de este homenaje como el de la estatua de Las Aguas. Las dos inauguraciones fueron incorporadas al programa oficial e incluidas en el libro conmemorativo de la celebración, por lo cual podrían definirse como elementos “emergentes”, según la teoría cultural de Williams, 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”¹⁰⁶. Esta incorporación, como vimos, no implica su aceptación total por lo que las referencias a la creación de estas obras oscilan entre una actitud despectiva o una extrema condescendencia.

Mientras en el caso de la *Columna a los héroes ignotos de la Independencia* se quiso dejar constancia de que los obreros la habían levantado “privándose quizá muchos ellos de lo necesario”¹⁰⁷, en la reseña de la estatua de la Pola, Miguel Triana concluyó que “el más pobre barrio de Bogotá le había dado con esta fiesta un provechoso

ejemplo a la nación entera”¹⁰⁸. Vale la pena considerar que son adjetivos que evidencian una actitud paternalista que en este momento caracterizó las relaciones entre patronos y obreros que, según Archila, “ocultaba las duras condiciones en las que trabajaron las primeras generaciones de obreros y obreras”¹⁰⁹. Por otra parte, deja abierta la pregunta sobre el estatuto del artista nacional y su pertenencia o no a la clase obrera.

La importancia del homenaje a la Pola, en concepto de Triana, hacía necesario que saliera del lugar marginal en donde se había erigido. El barrio Las Aguas se encontraba sobre el costado oriental de la ciudad, en el margen izquierdo del primer tramo del río San Francisco 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. En este caso, la plaza republicana no se sobrepuso a la 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 pa-

106 Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península [1977] 2009), 171.

107 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 394.

108 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 354.

109 Archila, *Cultura e identidad obrera*, 129.

Walter Crane
(grabador). *Vista del
barrio de Las Aguas.*
Ca. 1880. Publicado
en el *Papel
Periódico Ilustrado*,
año III, n.º 62, 1.º de
abril de 1884, 221

BOGOTÁ.—IGLESIA Y CONVENTO DE LAS AGUAS.



Grabado por Crane.

saba 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. Para Triana, en esta conmemoración existía la posibilidad de progreso, que implicaba una mejor ubicación de la obra que parece llevar implícito el deseo de un mejor artista y un mejor material:

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.¹¹⁰

En estos términos resultaba improbable que se analizara más profundamente la “pequeña estatua” de Cortés, en donde la heroína aparece sentada en el banquillo, con las manos atadas en la

espalda, justo antes de ser fusilada. Se trata de un *topos* tomado de la pintura de historia que predomina en la iconografía decimonónica de la heroína¹¹¹, pero que al mismo tiempo rompía con la tradición académica, dado que en la estatuaria la posición sedente “denota intrascendencia, ausencia de acción e, incluso, de observador externo, salvo en el caso de los monarcas, que ocupan el trono”¹¹². Por ello, explica el historiador Carlos Reyero, “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”¹¹³. Igual de infrecuente, según este mismo investigador, era presentar a los mártires en el momento de su sacrificio ya que ello aludiría a su

111 Nos referimos principalmente a la pintura anónima titulada *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio* realizada hacia 1825 (Museo Nacional de Colombia, reg. 555) y al óleo de José María Espinosa, *Policarpa Salavarrieta*, ca. 1857 (Consejo Municipal de la Villa de Guaduas, Colombia).

112 Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público: 1820-1914* (Madrid: Editorial Cátedra, 1999), 213-214. Responderían 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), en las que dos personajes relacionados con la literatura son representados en esta posición.

113 Reyero, *La escultura conmemorativa*, 213-214.

110 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 354.



Anónimo. *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio*. Ca. 1825. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura



José María Espinosa. *La Pola en capilla*. Ca. 1857. Óleo sobre tela. Concejo Municipal, villa de Guaduas, Colombia

“dimensión humana, [y] equivaldría a dejar en evidencia su carácter contingente”¹¹⁴.

Adicionalmente, la obra contradecía la consigna nacionalista prohispanista de no propiciar el rechazo hacia “la madre patria”, pues al evocar el momento del martirio eran sus ejecutores quienes quedaban claramente señalados. La posición que se esperaba de los artistas en estas disputas fue explícita en el discurso del presbítero José Manuel Marroquín, en la apertura de la Exposición de Bellas Artes:

Ha pasado afortunadamente el tiempo de estériles recriminaciones a 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.¹¹⁵

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 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”¹¹⁶. La premiación de esta propuesta iconográfica también podría indicar que no había un consenso sobre el rol del pasado hispánico en la celebración de la Independencia, como bien se puede verificar al seguir otros discursos y artículos de prensa del momento, por ejemplo en este editorial del periódico *Gil Blas*:

No es por motejar, pero acaso el 6 de agosto —fundación de Bogotá— debiera ser más bien fecha de los festejos españoles. Feliz inconsecuencia de nuestra admirable Junta del Cen-

114 Carlos Reyer, “¡Salvemos el cadáver! Inmortalidad y contingencia del héroe en la plástica española del siglo XIX”, en *La construcción de héroe en España y México (1789-1847)*, eds. Víctor Mínguez y Manuel Chust (Valencia: Universidad de Valencia, 2003), 178-180.

115 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 345-346.

116 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 351. No sobra aclarar que este concurso no conllevaba la realización de la obra, por lo que su repercusión fue mínima; de hecho, la fotografía de la maqueta se dio a conocer muy recientemente. Beatriz González, *Policarpa 200* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1996), 31.



Dionisio Cortés / Aristides Ariza (fotografía). Primer premio del concurso del Ministerio de Instrucción Pública para el mejor esbozo de un monumento a Policarpa Salavarrieta. 1910. Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Ángela Gómez Cely

tenario! Ese enredo, o como dicen en el vulgo ese *champurraio*, repugna al pueblo. El 20 de julio tiene que ser el Centenario de nuestra independencia americana; no conmemora la conquista y mucho menos la Colonia feroz.¹¹⁷

Probablemente estos desacuerdos dieron paso al surgimiento de otras imágenes de la heroína con menos referencias históricas, imágenes con las que se buscaba neutralizarla para convertirla en una alegoría de la nación¹¹⁸. En estas, Policarpa Salavarrieta se representa como una mujer joven, blanca y esbelta, de pie, con cabello y vestido largos cuyas ondulaciones se unen a las de la bandera que porta. Esto se explicaría, de acuerdo con Maurice Agulhon, por la “tendencia a destacar a las mujeres militantes, sobre todo si son bellas, a adornarlas y a

exhibirlas como porta-banderas”¹¹⁹. En este tipo de representación, el pensamiento político de Salavarrieta y su valor para expresarlo en tiempos adversos quedaban ocultos. La imagen de La Pola de pie con una bandera circuló también en las etiquetas de la cerveza La Pola, producida con motivo del Centenario de la Independencia en 1910.

Este acto conmemorativo sintetiza bien el proceso “civilizatorio” que en aquel momento se llevaba adelante, dado que se pretendía hacer de la cerveza la bebida popular en reemplazo de la chicha, una tradicional bebida de maíz fermentado. Según Archila, aún en los años 1920 “la ciudad contaba con cerca de 750 expendios de chicha para preocupación de la élite que los veía como lugares anti-higiénicos y como focos del descontento social”¹²⁰. En todo caso, la edición conmemorativa tuvo gran aceptación en el imaginario popular, pues aun hoy se le llama coloquialmente “pola” a la cerveza, cuya marca de origen tuvo una breve existencia.

117 “Apuntes del centenario. Nuestras inconsecuencias”, *Gil Blas*, año I, serie III, n.º 67, 14 de julio, 1910, 3. Ver otros ejemplos de reacciones antihispanistas en el Centenario, en Vanegas, “Representaciones de la independencia”, 110-111.

118 Una representación que estaría más en línea con las variantes de la alegoría de América, que fueron transformándose a comienzos del siglo XIX en alegorías de la libertad y de la patria en el Nuevo Reino de Granada. Cfr. Juan Ricardo Rey, “Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional”, en *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010* (Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia), 18-20.

119 Maurice Agulhon, *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880* (París: Flammarion, 1979), 181.

120 Archila, *Cultura e identidad obrera*, 57.



Anónimo. *Policarpa Salavarrieta*. Ca. 1900. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



Portavaso de la edición conmemorativa de cerveza La Pola. Ca. 1910. Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Ángela Gómez Cely

La tipología “mujer-estandarte” fue la alternativa simbólica republicana de neutralización de la figura conflictiva de La Pola. Esta alternativa pronto tuvo su resignificación cristiana mediante una insistente comparación con Juana de Arco¹²¹:

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, a constituirse en símbolo sagrado; virgen que materniza el sentimiento del honor de los colombianos, llamado por otro nombre *patriotismo*; aquella joven, a 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.¹²²

Con base en esta comparación, se justificó la conmemoración escultórica

de La Pola que para algunos no parecía una alternativa común:

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.¹²³

Resulta 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. Al dar un vistazo al conjunto de monumentos dedicados a Juana de Arco durante el siglo XIX¹²⁴ y buena parte del XX, se halla una sujeción a las convenciones estatuarias decimonónicas en estatuas ecuestres y pedestres, en los que se privilegia una posición victoriosa y atemporal sobre el momento de su sacrificio. No puede soslayarse el hecho de que el autor de la más conocida

121 Entre muchos otros, destacamos esta vinculación en los textos de José María Torres Caicedo, poesía citada por Añez, *Parnaso colombiano*; ver también Pedro María Ibáñez, *Crónicas de Bogotá* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1917) y Miguel Triana, “Estatua de Policarpa Salavarrieta”, *Revista de Colombia*, n.ºs 7 y 8, 15 de agosto, 1910, 219.

122 Triana, “Estatua”, 218.

123 Luis Antonio Medina, “Estatua de La Pola”, *El Centenario*, serie I, n.º 6, 10 de abril, 1910, 3.

124 No sabemos exactamente a cuál estatua se refiere Medina. En la segunda mitad del siglo XIX se levantaron varias estatuas en Francia: Rude, 1852; Foyatier, 1855; Leroux, 1879; Chatrousse, 1887; Paul Dubois, 1889; Jules Roulleau, 1893; Lanson, 1895 y Moreau, 1899.

estatua ecuestre de Juana de Arco en París (1874) fuera Emmanuel Frémiet, a quien fue encargada la estatua ecuestre de Bolívar inaugurada días antes en Bogotá. Dicha estatua fue reseñada en el libro conmemorativo del Centenario como la obra más famosa del escultor:

Frémiet representa a 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.¹²⁵

Esta exaltación de la estatua de Juana de Arco suscita la 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 Gombrich¹²⁶. Un indicador 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 por Silvano Cuéllar en la plaza principal de la villa de Guaduas, la cual describió como una “obra artística de arrogante postura, que recuerda las levantadas en Francia en honor de Juana de Arco”¹²⁷. 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. Resulta 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

125 Marroquín e Isaza, *Primer centenario*, 301-302.

126 Gombrich, *Imágenes simbólicas*, 16.

127 Ibáñez, *Crónicas de Bogotá*, 381.



Emmanuel Frémiet. *Estatua ecuestre a Juana de Arco de 1874*, 2008. Bronce con pátina dorada. Plaza de las Pirámides, París. Foto: María Paola Rodríguez.

Gerardo Benítez. *Copia de la estatua de Policarpa Salavarrieta*. 1968. Latón. En: Alda Martínez, Ana Roda y Margarita Monsalve, *Dionisio Cortés M., escultor* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1982), s.p.





Silvano A. Cuéllar.
Estatua de Policarpa Salavarrieta en Guaduas. Ca. 1911.
Cemento. En: *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario* (Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010), 116

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.¹²⁸

La estatua de cemento de factura local no era un “representante” a la altura de la celebración, y especialmente de sus organizadores. Una cuestión que resulta particularmente compleja debido a la intensidad del efecto sustitutivo de la escultura conmemorativa figurativa. Si pensamos en la valoración que durante el largo siglo XIX se otorgó a la escultura conmemorativa como emblema de la fe en una teoría de la ejemplaridad de los “grandes hombres”, y como medio de hacerlos perdurar en el tiempo mediante la obra de arte, es decir, la equiparación entre genio artístico y héroe, que en Colombia, podríamos decir, tiene su

clímax en “el Bolívar de Tenerani”, ¿qué podríamos pensar sobre las obras — que aunque aluden a los héroes— no aspiran a perdurar o son creadas para ser destruidas? Si bien hablamos del carácter contingente de la escultura conmemorativa urbana, es claro que esa destrucción no está implícita en su concepción. Justamente la perdurabilidad del mármol y el bronce, además de sus implicaciones simbólicas, constituyen en buena parte la eternidad a la que aspiran. Al ser efímeras, ¿estas obras estarían más en línea con la arquitectura efímera de las conmemoraciones virreinales? ¿Quedaría en entredicho el estatuto mismo del escultor, como autor, como artista (moderno)?

No pretendemos dar respuesta a tales interrogantes, aunque podemos plantear que, en el caso de la escultura conmemorativa, su importancia no se circunscribe al ámbito del arte dado que incide simultáneamente en otras áreas. Tal vez por eso, a pesar de no haber sido objeto de la recepción esperada —por lo menos en los sectores que tuvieron acceso a los medios escritos—, la estatua de Policarpa Salavarrieta se mantuvo intacta por casi sesenta años. En este tiempo, consideramos, con base en la definición de Riegl, que la obra pasó de ser un

128 Ticio Escobar, *El arte fuera de sí* (Asunción: Fondec; CAV Museo del Barro, 2004), 22.

“monumento intencionado”¹²⁹ a ser un “monumento histórico”, aquel que “se constituye como tal *a posteriori*, por las miradas convergentes del historiador y del aficionado que lo seleccionan”¹³⁰. Ello explica que fuera la Academia Colombiana de Historia la que asumiera su “restauración” en 1968, la cual no consistió en reponer las partes faltantes o rotas, sino en reemplazarla por una fundición hecha a partir del original, según ellos irre recuperable, y por ende, perdido en el proceso. El no tener seguridad sobre el deterioro de la obra implica la imposibilidad de saber qué nivel de intervención tuvo en la nueva obra Gerardo Benítez, el fundidor encargado del traspaso.

Su valoración en términos de monumento histórico, casi en oposición a su consideración como obra de arte, podría explicar que en la década de 1980 fuera reproducida en las monedas de cinco pesos, mientras el historiador del arte Germán Rubiano la describía así:

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.¹³¹

La celebración del Bicentenario de la Independencia fue motivo para una inédita reproducción de esta obra 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 estatuaria pública bogotana. 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

129 Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, trad. Ana Pérez López. La Balsa de Medusa (Madrid: Visor, [1903] 1987), 31.

130 Françoise Choay, *La alegoría del patrimonio* (Madrid: Gustavo Gili, 2007), 18.

131 Germán Rubiano Caballero, *Escultura colombiana del siglo XX* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1983), 19.



*Banco de la República de Colombia. Moneda de 5 pesos. 1980. Cobre.
Colección Numismática - Banco de la República, República de
Colombia, reg. NMO1680*

llamado Eje Ambiental de Bogotá, y en el camino de entrada a la Universidad de los Andes, uno de los centros educativos privados más importantes del país. Adicionalmente, la adopción de la iconografía de la Pola, y en particular esta estatua como símbolo identitario, responde al interés contemporáneo por los estudios de género. Es evidente que en esta recuperación se dejaron de lado las discusiones “estéticas” para hacer énfasis en el personaje en sí mismo, respondiendo a la función transitiva de la estatua. Un indicio de su vigencia como “lugar de memoria” puede hallarse en el hecho de que fue uno de los puntos de encuentro del Congreso de los Pueblos” que reunió en Bogotá a cinco mil indígenas del 8 al 12 de octubre de 2010, año del Bicentenario, cuando (la estatua de) la Pola fue convertida en símbolo del “uso del asesinato como método para silenciar al opositor político”¹³². Con ello corroboramos tanto la hipótesis de los cambiantes discursos que puede adquirir una obra a través del tiempo, como que no hay una correlatividad necesaria entre la inversión simbólica y la fortuna crítica de las obras que hemos estudiado.

132 Omar Vera, “Recorrido de la palabra por la historia del otro bicentenario”, *El Turbión*, 23 de julio, 2010. Consultado el 22 de septiembre de 2010. <http://elturbion.com/?p=1326>.



Monumento a Simón Bolívar de Pietro Tenerani, 2018.
Imagen captada en una de las manifestaciones que
acontecen en la Plaza de Bolívar en Bogotá.
Foto: Carlos Lema-IDPC

DE DISPUTAS Y ACUERDOS

El carácter público del espacio de la ciudad implica el ejercicio del derecho a usarlo como lugar de expresión, disponible tanto para el disfrute como para la protesta. En cada lugar se sobreponen múltiples capas de sentido, dependiendo de los usos y funciones que ha tenido a lo largo del tiempo. En este entramado, que incluye calles, parques y plazas, así como espacios verdes, mobiliario e iluminación, la escultura permanente resulta ser un importante aglutinador de prácticas, que a su vez están en constante transformación. Si bien pareciera que los bogotanos contemporáneos pasan menos tiempo al aire libre, y más sumergidos en los centros comerciales, es evidente que no han dejado de ejercer su derecho al espacio público. Es por ello que dichas intervenciones —sean permanentes o efímeras, de artistas, activistas o espontáneas— tienden a ser objeto de disputas. Estas no necesariamente se expresan de manera violenta; algunas veces pueden manifestarse como una intervención en forma de protesta y otras, simplemen-

te con la indiferencia. El vandalismo o destrucción intencional de los espacios y mobiliario públicos son una constante en todas las ciudades y su efecto solo puede ser mitigado con la apropiación de los espacios por parte de las comunidades.

Las fotografías del siglo XIX suelen transmitirnos una idea de armonía y bienestar que, imaginamos, alguna vez hubo en los espacios que hoy habitamos y que consideramos menos bellos y más caóticos que en ese entonces. No pensamos que fueron realizadas con encuadres y espacios arreglados para transmitir esa noción de orden y belleza. Fotografías tomadas en momentos y lugares iluminados no nos llevan a imaginar los espacios oscuros de algunas calles, o el interior de las casas o los olores de una ciudad sin alcantarillado. Aquella armonía y unión pacífica entre los ciudadanos es lo que buscaron transmitir con sus fotografías y discursos los artífices de la conmemoración del Centenario de la Independencia. Nuestro objetivo con

este trabajo fue mover este enfoque para mostrar aquellas oscuridades y malos olores. Más que una perspectiva pesimista, resulta una estrategia para complejizar la visión del momento que estudiamos y activar nuevas preguntas sobre este patrimonio. Principalmente, sobre la idea de los monumentos como resultado del consenso y unívocos en sus sentidos simbólicos.

Ese discurso triunfalista, que también apoyaron otros medios de comunicación, como la *Revista de Colombia* o *El Gráfico*, tiene grandes contradicciones que, incluso, no es necesario buscar solo en diarios liberales sino que aparecen en las mismas actas de las reuniones de la Junta Nacional publicadas en la *Revista del Centenario*. Verbigracia, la innumerable cantidad de notas recibidas desde los más lejanos puntos del país que respondían a la convocatoria nacional de celebrar el Centenario, en las que se declaraban impedidos debido a su carencia total de recursos. El estudio de las esculturas conmemorativas visto desde esta perspectiva pone al descubierto contradicciones que no se circunscriben al terreno de lo estético, sino que evidencian diferencias políticas partidarias (liberales y conservadores) e ideológicas respecto a temas funda-

mentales, como el peso de la Iglesia católica en la vida pública, el discurso prohispanista en la conformación de la memoria nacional, y los conflictos de raza y clase, que entrevimos en el análisis iconográfico de las estatuas y de los discursos que las acompañaron.

Al abordar el estudio de las obras con una metodología que las analiza bajo un espectro que considera los comitentes, los intermediarios, las posibilidades económicas, los materiales disponibles, su ubicación y su conservación, se subvierten muchos presupuestos en la interpretación de esta producción simbólica. Este análisis nos permite entender las esculturas conmemorativas como obras de autoría múltiple, de modo que el artista hacía parte de un conjunto de autores que definían el sujeto a representar, seleccionaba los atributos iconográficos que representarían al personaje, el material de la obra, las inscripciones del pedestal y diseño de este, su ubicación en la ciudad y los oradores para su inauguración. De manera que la obra es el resultado de una serie de negociaciones y condicionantes, cuyo proceso es necesario desarmar y analizar para proponer lecturas más complejas sobre este tipo de obras.

También corroboramos que no hay una correlatividad necesaria entre la inversión económica, política y simbólica —en términos de discurso, difusión y localización— y la fortuna crítica de las obras. La instalación de obras conmemorativas en espacio público implica una interacción constante con el lugar en el que se emplazan, el cual puede entenderse como una sumatoria de capas de sentido constituidas por el devenir mismo de las obras, sus modificaciones, usos y sucesivas interpretaciones; así como por los procesos propios de la vida de la ciudad. Entonces, es posible descubrir los cambiantes discursos que puede encarnar una obra cuya vida empieza después de su inauguración. Su condición pública y su poder simbólico la hace proclive a sucesivas apropiaciones que dependen de muchas variables en cada contexto, de manera que puede pasar rápidamente de la invisibilidad que generalmente se le atribuye a una centralidad insospechada. En este sentido, “el Bolívar de Tenerani” es un “lugar de memoria” nacional, en tanto está imbricado con la importancia simbólica de su entorno y es objeto de sucesivas apropiaciones —tanto de la celebración como de la protesta—, y además es incesantemente reproducido en distintos soportes desde

el momento de su instalación hasta la actualidad, dentro y fuera del país. El lugar dado a esta obra en la celebración del Centenario de la Independencia no dejó dudas sobre su hegemonía simbólica. A partir del estudio de los casos de estatuas múltiples, como las de Francisco José de Caldas de Verlet y Antonio Nariño de Gréber, verificamos cómo esas apropiaciones están vinculadas estrechamente con su emplazamiento. Adicionalmente, su permanencia les otorga valores patrimoniales que pueden transformar completamente sus significados. En este juego de visibilidades e invisibilidades, encontramos casos como el de la estatua de Antonio Nariño en Pasto o el de la estatua de Policarpa Salavrrieta en Bogotá, en los que identificamos reapropiaciones alusivas a la desaparición y el secuestro en el marco del actual conflicto colombiano. Estas acciones evidencian esa “aptitud para la metamorfosis” de los “lugares de memoria” a la que alude Pierre Nora¹. Otras obras de ese mismo momento y estudiadas en esta investigación se encuentran en una zona menos visible, pero con el poder de resurgir a partir de futuras apropiaciones.

1 Nora, *Pierre Nora*.

La consideración de la escultura conmemorativa como “elemento de propaganda” tanto como de “decorado urbano”, que propuso el historiador francés Maurice Agulhon², conduce al análisis de las obras en este doble sentido y a profundizar sobre sus relaciones con los espacios urbanos en que se insertan, como parte intrínseca de estas. La escultura conmemorativa, de hecho, precedió casi siempre el diseño de los espacios en que fue instalada. Es así que la incorporación efectiva de las obras al imaginario de los ciudadanos procede de su relación con los sentidos precedentes del espacio, los cuales no cesan de modificarse en tanto son espacios de sociabilidad por excelencia. Rastreamos, hasta donde nos fue posible, esa batalla de sentidos que inició por los cambios en la nomenclatura de calles y plazas. Estas últimas, que fueron los lugares en los que se alojaron la mayoría de estatuas bogotanas, eran espacios que congregaban a los ciudadanos en varias de sus actividades cotidianas. Casi todas ubicadas frente a una iglesia que daba nombre al barrio, alojaban una fuente de donde se tomaba el agua para las casas. De manera que eran lugares de reunión antes y después de misa, además de alojar a

los vendedores del mercado, por lo menos una vez por semana. Este esquema fue modificado completamente al desenterrar fuentes de piedra y mercados y renombrar las plazas con seleccionados próceres de la Independencia, con lo que, sumado a la instalación de las obras y seguido de la instalación de jardines, rejas y nuevo amoblamiento, se aspiraba a transformar los usos de dichos espacios.

La creación de una red conmemorativa conformada por las plazas y sus monumentos, con el modelo parisino en mente, tuvo su cristalización en el Centenario de la Independencia. En ese momento no solo se duplicaron los puntos de esa red, sino que fueron “consagrados” por una ritualidad cívica. Se creó simbólicamente un circuito constituido por las principales plazas y los dos parques (Centenario y de la Independencia), mediante una procesión patriótica con carros alegóricos y la iluminación nocturna. Si bien, como vimos, en la mayor parte de los casos no se produjo una apropiación de la nueva nomenclatura, sí hubo una convivencia entre las estatuas, los “nuevos signos”, como los llama Germán Mejía³, y no solo por los nombres sino

2 Agulhon, *Marianne au combat*.

3 Mejía, *Los años del cambio*.

también por algunos usos previos, particularmente los mercados, que se fueron desplazando de manera paulatina. Por otra parte, el crecimiento de la ciudad hacia el norte, a partir de la elección del lugar que se llamó parque de la Independencia como sede principal del evento, produjo un crecimiento mayor en esa dirección. Las consecuencias de ese proceso son visibles incluso hoy.

Puede hallarse una relación dialéctica entre la aspiración de perennidad con que se construye un monumento intencionado y su fragilidad. Si bien tiende a pensarse que los ataques a las esculturas conmemorativas decimonónicas tienen que ver con una pérdida de sentido en el presente, los ejemplos que analizamos muestran que desde su misma instalación fueron objeto de disputas. En muchas ocasiones estas se hacen visibles a través de sutiles formas de destrucción, como son las modificaciones parciales o los desplazamientos de su lugar de instalación, dado que las obras que estudiamos están conformadas como una totalidad que incluye no solo las figuras principales, bajorrelieves, pedestales e inscripciones, sino que su lugar de instalación es parte intrínseca de ellas. En este sentido, identificamos en

el conjunto estudiado tres circunstancias que motivaron en su momento la destrucción de las obras: la eficacia de su efecto de presencia, las disputas en la construcción de memoria a partir de los personajes monumentalizados y el recurso de la estatua temporal como solución a la imposibilidad de encarar las obras deseadas.

Respecto del primer punto, el peso que el “efecto de presencia” de la escultura conmemorativa como representación tiene en la recepción de las obras y en su fortuna crítica, resulta fundamental considerar el tiempo transcurrido entre la muerte de los personajes y su monumentalización, la distancia entre el cuerpo real y su estatua. En el caso del “Bolívar de Tenerani” —si bien fue inaugurada dieciséis años después de su muerte—, la latencia de su destrucción fue evidente en tanto fuera interpretada como un “regreso” de Bolívar al entorno de sus partidarios y contradictores. Esta conflictividad aumentó dada su instalación en el principal lugar simbólico de la ciudad, por lo que, a partir de una serie de indicadores expuestos en el primer capítulo, proponemos que el peso de la tradición escultórica occidental, la fuerza del mito de su creación y su apariencia neoclásica la han sustentado a lo lar-

go del tiempo y la renuevan como un lugar de memoria.

Si bien el efecto de presencia de la escultura no desaparece en la interpretación de obras hechas con posterioridad, se podría decir, a partir de los casos estudiados de Caldas, Nariño, Sucre y Salavarieta, que su monumentalización responde a otros intereses que provienen de la decantación de los relatos de heroicidad que se construyeron hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. Una etapa en que las disputas estuvieron centradas en la construcción de un panteón que incluyera sin contradicción a personajes que bien pudieron tener diferencias políticas sustanciales, como en los casos estudiados de las estatuas de los próceres colombianos Antonio Nariño y Francisco José de Caldas. En este sentido, es fundamental considerar las vinculaciones de la escultura conmemorativa decimonónica con la pintura de historia y su objetivo de crear una ficción verosímil y conmovedora en aras de estimular el sentimiento patriótico nacional. La creación y destrucción/desplazamiento de tres estatuas más dedicadas a Bolívar (de autoría de Desprey, Sighinolfi y Frémiet) muestran esa lucha infructuosa por crear nuevos sentidos para el mismo personaje.

Finalmente, con la identificación de obras creadas para ser destruidas llevamos este argumento hasta un punto límite. Son obras que surgieron de la contradicción entre la importancia que se le dio a la escultura conmemorativa como un recurso fundamental e irremplazable para la celebración del Centenario y la desconfianza en la posibilidad de que un artista nacional pudiera cumplir con este cometido. Generalmente, ante la imposibilidad de inaugurar una obra en la fecha programada por no haber sido encargada con suficiente antelación o por no estar lista en el momento proyectado, la solución más común fue la de la instalación simbólica de una “primera piedra” acompañada de una ceremonia que prefiguraba la inauguración del monumento y con la que se cumplía el compromiso conmemorativo. En los casos estudiados para la celebración del Centenario en Bogotá, no hay ningún indicio de que la estatua de Policarpa Salavarrieta hubiera sido hecha con carácter provisional, dado que no hallamos en los discursos de inauguración ninguna referencia a ello, como sí se hizo explícito en el caso de la estatua de Antonio José de Sucre encargada para ser realizada en la Escuela de Bellas Artes, y también hecha en cemento,

por Eugenio Zerda. Este encargo debió de resultar denigrante para los escultores destacados del momento, como Dionisio Cortés, Silvano Andrés Cuéllar o Juan José Rosas, por lo que consideramos que ello explica el que no participaran de su creación.

A las tensiones entre artistas locales y europeos, se sumaron las existentes entre arte e industria que estaban en pleno desarrollo en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Esto explica en parte que, ante los limitados recursos de la Junta Nacional del Centenario, se optara por la compra de copias que, como vimos con el caso de la estatua de Caldas, incluso podían modificarse en aras de ajustarse a la solicitud del comitente. Se trata de un momento en el que se estaban discutiendo cuestiones como las de los derechos de autor y los derechos de reproducción de las obras en bronce, y también su distanciamiento respecto a las obras de hierro a las que se asignaba un estatus y función diferentes. De manera paralela y bajo condiciones muy distintas relacionadas con el acceso a la ciudad, la dificultad de trabajar con bronce y mármol, así como la poca tradición de estudios escultóricos en Colombia, condicionaron la producción de las esculturas deseadas por la comitencia

de obras conmemorativas para la celebración del Centenario.

La reconstrucción de procesos significativos en la instalación de la cátedra de Escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes muestra que varios escultores encontraron en las técnicas y materiales utilizados para la ornamentación de edificios, principalmente en el cemento, un procedimiento viable para hacer sus obras. Más allá de las condiciones locales, durante la segunda mitad del siglo XIX el estatus de las artes decorativas tuvo un ostensible ascenso, como lo muestra la investigadora inglesa Claire Jones, para quien la división que los investigadores han hecho entre artes decorativas y escultura ha opacado su intensa y productiva relación. En este sentido, consideramos que las propuestas de uso de la piedra de Balsillas que hizo Mario Lambardi en la década de 1870 y los posteriores trabajos de Dionisio Cortés y sus contemporáneos con el cemento son parte del proceso de profesionalización, que a su vez deja al descubierto la indefinición de campos de acción de la escultura conmemorativa y la ornamentación arquitectónica y urbana. Sin embargo, estas obras no fueron vistas y analizadas así en el momento de su surgimiento; por el contrario,

predominó el gesto paternalista y condescendiente para calificar las obras surgidas con poco o ningún apoyo del Estado. Este y otros indicadores, como la supresión del pabellón de Bellas Artes ante la escasez de recursos para la Exposición, evidencian el lugar dado a los artistas nacionales en la época, y por ello argumentamos que los discursos en favor del arte como motor civilizador de la nación no se revirtieron en apoyo estatal para el desarrollo de las artes en Colombia.

Sin embargo, y pese a todo, si estudiamos estas obras hoy es porque permanecen y son rica fuente de sentidos que nos permiten conectarnos con las ideas y prácticas del pasado de nuestra ciudad. De este estudio se colige que dichos sentidos no son fijos y se crean y sobreponen constantemente,

por lo que corresponde a las nuevas generaciones no solo la responsabilidad de conservar físicamente lo que queda como patrimonio, sino de profundizar en su estudio. Reponer antiguos sentidos, así como estimular y analizar las nuevas prácticas artísticas y ciudadanas en el espacio público pueden ser estrategias para una mejor convivencia y la construcción conjunta de lo que consideramos debe ser recordado. Así, ya sea mediante antimonumentos (es decir, obras no celebratorias sino convocantes a la reflexión y la construcción de la memoria colectiva), esculturas y murales, o prácticas artísticas efímeras, somos los ciudadanos los que debemos participar y decidir de manera conjunta cuáles manifestaciones nos convocan a pensar y construir nuestra propia historia.



Réplica de la estatua de Simón Bolívar de Desprey, ubicada a finales de 2018 en el Templo al Libertador. 2018
Foto: Diego Robayo-IDPc





BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

ARCHIVOS Y COLECCIONES

Archivo de Bogotá
Archivo de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá
Archivo General de la Nación, Bogotá
Archivo Histórico, Museo Nacional de Colombia, Bogotá
Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato, Bogotá
Museo Nacional de Colombia, Bogotá
Sociedad de Cirugía Hospital de San José, Bogotá

HEMEROGRAFÍA

Anales de Ingeniería, Bogotá, 1910
Anales de Instrucción Pública, Bogotá, 1891
El Centenario. Órgano de la Junta Departamental del Centenario, Bogotá, 1910
El Día, Bogotá, 1846
Diario Oficial, Bogotá, 1878, 1879, 1880, 1882, 1884
Gaceta de Colombia, Bogotá, 1825
Gil Blas, Bogotá, 1910
El Labaro, Bogotá, 1910
La Luz, Bogotá, 1881
La Mañana, Bogotá, 1910
El Mochuelo, Bogotá, 1877
El Nuevo Tiempo, Bogotá, 1910
Papel Periódico Ilustrado, Bogotá, 1881-1887
El Ravachol, Bogotá, 1910
Repertorio Colombiano, 1880
Revista del Centenario, Bogotá, 1910
El Taller, Bogotá, 1887-1892
El Telegrama, Bogotá, 1888
El Tío Juan, Bogotá, 1899
La Unidad, Bogotá, 1910

Fuentes secundarias

BIBLIOGRAFÍA

Acosta de Samper, Soledad. *Biografía de Antonio Nariño*. Pasto: Imprenta Departamental, 1910.
Acuña, Ruth. *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis del campo artístico en Colombia*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, Universidad Nacional de Colombia, 2002. Mimeo.
Agulhon, Maurice. *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. París: Flammarion, 1979.
—. *Historia vagabunda: etnología y política en la Francia contemporánea*. Ciudad de México: Instituto Mora, (1988) 1994.
Albarracín, Jacinto (Albar). *Los artistas y sus críticos*. Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1899.
Álvarez Hoyos, María Teresa. “¿Departamento del Sur, de Nariño, de la Inmaculada Concepción de María o de Agualongo? Sobre un efecto colateral de la Independencia de Panamá”. En *Entre el olvido y el recuerdo: íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, editado por Carlos Rincón, Sarah Mojica y Liliana Gómez, 341-367. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
Amaya, José Antonio. *El mercader que escrutaba las estrellas. Francisco José de Caldas*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia; Ministerio de Cultura; Fondo, 2002.
Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (1983) 1993.
André, Édouard. *América pintoresca. Descripción de viajes al Nuevo Continente por los más modernos exploradores*. Barcelona: Montaner y Simón Editores, 1884.

- Andrés de Santa María (1860-1945): un precursor solitario. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1998.
- Annino, Antonio, François-Xavier Guerra y Luis Castro Leiva, dirs. *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994.
- Annino, Antonio y François-Xavier Guerra, coords. *Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Áñez, Julio, comp. *Parnaso colombiano*. Bogotá: Librería Colombiana - Camacho Roldán & Tamayo, 1886.
- Arboleda, Gustavo y José Joaquín París. *Los Parises*. Bogotá: Imprenta de Juan Casis, 1919.
- Archila Neira, Mauricio. *Cultura e identidad obrera. Colombia, 1910-1945*. Bogotá: Cinep, 1991.
- Bateman, Alfredo D. *Estatuas y monumentos de Bogotá: Anécdotas*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2002.
- Baudelaire, Charles. *Arte y modernidad*, prólogo de Nicolás Casullo. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- Bellier de La Chavignerie, Émile y Louis Auvray. *Dictionnaire général des artistes de l'école française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'en 1882 inclusivement: peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et lithographes*, t. I. Supplément 194. París: Vve H. Loones, 1882-1888. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb300806507>.
- Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, vol. 14. París: Gründ, 1999.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Walter Benjamin. Obras*, libro I, vol. 2, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; traducido por Alfredo Brotons, 11-47. Madrid: Abada Editores, (1936) 2008.
- Bermúdez Urdaneta, José Roberto y Alberto Escovar Wilson-White. "Bogotá o la ciudad de la luz en tiempos del Centenario: las transformaciones urbanas y los augurios del progreso". *Apuntes* 19, n.º 2 (2006): 184-199.
- Bertoni, Lilia Ana. "Construir nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*, 3.ª serie, n.º 5, 1.º semestre (1992): 77-111.
- Betancur, Agapito. *La ciudad, 1675-1925*. Medellín: Biblioteca Básica de Medellín, (1925) 2003.
- Boime, Albert. *Hollow Icons*. Kent: The Kent State University Press, 1987.
- Borda, Ignacio. *Monumentos patrióticos de Bogotá. Su historia y descripción*. Bogotá: Imprenta de La Luz, 1892.
- Bouyer, Raymond. "Les artistes aux Salons de 1897". *L'Artiste. Revue de l'Art Contemporain*, año 67, (julio, 1897): 1-61.
- Brading, D. O. *Marmoreal Olympus. José Enrique Rodó and Spanish American Nationalism*. Cambridge: Centre of Latin American Studies, 1998.
- Brauer, Fae. "The Transparent Body: Biocultures of Evolution, Eugenics and Scientific Racism". En *A History of Visual Culture*, editado por Jane Kromm y Susan Benforado, 89-103. Oxford; Nueva York: Berg, 2010.
- Burucúa, José Emilio y Fabián Alejandro Campagne. "Los países del Cono Sur". En *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*, dirigido por Antonio Annino, François-Xavier Guerra y Luis Castro Leiva, 349-381. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994.
- Cantini Ardila, Jorge Ernesto. *Pietro Cantini, semblanza de un arquitecto*. Bogotá: Corporación La Candelaria, Alcaldía Mayor de Bogotá, 1990.
- Carlyle, Thomas. *Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*. Barcelona; Buenos Aires: F. Granada y Cía., Editores; Serafín Ponziñibbio, (1859) 1906.
- Caro, Miguel Antonio. *Obras selectas*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, (1886) 1993.
- Carrasco Zaldúa, Fernando. *Compañía de Cemento Samper: trabajos de arquitectura, 1918-1925*. Bogotá: Corporación La Candelaria, Planeta, 2006.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso. "Escultura monumental y funeraria en Lima". En *Escultura en el Perú*, 325-238. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.

- Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, t. I. Ciudad de México: UNAM, 2000.
- Catálogo Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910* (Bogotá: 1910, s. e.).
- Centro de Memoria Paz y Reconciliación, Alcaldía Mayor de Bogotá. 2014. *Plaza Eduardo Umaña Mendoza. Intervención artística*. Video. Consultado el 3 de enero de 2015 en <https://www.youtube.com/watch?v=G-Ma6MKRboc>.
- Chartier, Roger. "Poderes y límites de la representación". En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, 75-99. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- Chevillot, Catherine. "Sculpteurs et fondeurs au XIXe siècle". *Revue de l'Art* 162 (2008): 51-57.
- Choay, Françoise. 2007. *La alegoría del patrimonio*. Madrid: Gustavo Gili, 2007.
- Cirillo, José, Teresa Espantoso R. y Carolina Vanegas C., orgs. *II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*. Vitória, Brasil: UFES, Comarte, 2011.
- Colección de documentos relativos a la vida pública del Libertador de Colombia y del Perú Simón Bolívar, para servir a la historia de la Independencia de Suramérica*, t. V. Caracas: Imprenta de Devisme hermanos, 1827.
- Colmenares, Germán. *Las convenciones contra la cultura*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, (1986) 1997.
- Colón Llamas, Luis Carlos, ed. *La ciudad de la luz: Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910*. Bogotá: Museo de Bogotá, 2005.
- . "Representar la nación en el espacio urbano: Bogotá y los festejos del Centenario de la Independencia". En *Construir bicentenarios en la era de la globalización*, editado por Margarita Gutman y Rita Molinos, 313-330. Buenos Aires: Infinito, 2012.
- Combe, George. *Phrenology Applied to Painting and Sculpture*. Londres: Simpkin, Marshall, and Co. Edinburgh: Maclachlan and Stewart, 1855.
- Constitución i leyes de los Estados Unidos de Colombia espedidas en los años 1863 a 1875*, t. II: 1871-1875. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1875.
- Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias de Santa Fé y Bogotá*. Bogotá: Ed. Gerardo Rivas, (1899) 1997.
- Cortázar, Roberto. *Monumentos, estatuas, bustos, medallones e inscripciones existentes en Bogotá en 1938*. Bogotá: Selecta, 1938.
- Corradine Angulo, Alberto. *Historia del Capitolio Nacional de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998.
- Curinier, C. E., dir. *Dictionnaire national des contemporains: contenant les notices des membres de l'Institut de France, du gouvernement et du parlement français, de l'Académie de médecine...*, t. 3. París: Office général d'éd. de librairie et d'impr, 1899-1919.
- De Gubernatis, Angelo. *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*. Firenze: Tipi dei successori Le Monnier, 1889.
- Delgadillo, Hugo. *Repertorio ornamental de la arquitectura de época republicana en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2008.
- Drien, Marcela, Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez, eds. *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, 2008.
- Drien, Marcela, Teresa Espantoso R. y Carolina Vanegas, eds. *III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. "Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina"*. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, 2013.
- Ducros, Albert y Jacqueline Ducros. "Gare au gorille: l'audace de Frémiet". *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, nueva serie, 4, n.º 3-4: (1992) 269-272. Consultado el 16 de enero de 2014. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_0037-8984_1992_num_4_3_2324.
- Duprè, Giovanni. *Thoughts on Art and Autobiographical Memoirs of Giovanni Duprè*, traducido por E. M.

- Peruzzi. Boston: Roberts Brothers, 1886. Consultado el 6 de abril de 2014. http://www.gutenberg.org/files/40870/40870-h/40870-h.htm#CHAPTER_XX.
- Enciclopedia Salvat de arte colombiano*. Barcelona: Salvat, 1975.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec; CAV Museo del Barro, 2004.
- Escovar, Alberto, Margarita Mariño y César Peña. *Atlas histórico de Bogotá, 1538-1910*. Bogotá: Planeta, 2004.
- 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.
- Espantoso Rodríguez, Teresa y Carolina Vanegas Carrasco, orgs. *I 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, 2009. CD.
- Espinosa, José María. *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba (1810-1819)*. Bogotá: Desde Abajo (1876) 2010.
- Esquivel Suárez, Fernando. "Altars para la nación: procesos de monumentalización en la celebración del Centenario de la Independencia de Colombia". En *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, editado por Carlos Rincón, Sarah de Mojica y Liliana Gómez, 255-281. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los Jurados de Calificación*. Bogotá: Imprenta de Luis M. Holguín, 1899.
- Fajardo de Rueda, Martha. "La escultura conmemorativa en Bogotá". En *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*, compilado por Beatriz García Moreno, 327-347. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- Fajardo, E. "La estatua y yo". En *Homenaje de Colombia al Libertador Simón Bolívar en su Primer Centenario 1783-1883*, por República de Colombia, 269-270. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1884.
- Fernández Uribe, Carlos Alberto. "Italia y Colombia, episodio de una relación inexplorada". En *América Latina y la cultura artística italiana*, coordinado por Mario Sartor, 119-152. Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura.
- Flaxman, John. *Lectures on Sculpture*. Londres: Henry G. Bohn, 1838.
- Florio, Rubén. *Transformaciones del héroe y el viaje heroico en el "Peristephanon" de Prudencio*. Bahía Blanca: Ediuns, 2001.
- Franco, Constancio. *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la Independencia*. Bogotá: Medardo Rivas, 1880.
- Gamboni, Dario. "Statues d'achoppement". En *La statuaire publique au XIXe siècle*, coordinado por Ségolenè Le Men y Aline Magnien, 92-98. París: Éditions du Patrimoine, 2004.
- . *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución francesa*. Madrid: Cátedra, (2007) 2014.
- Ganarse el cielo defendiendo la religión: guerras civiles en Colombia 1840-1902*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2005.
- Garay Celeita, Alejandro. "La Exposición del Centenario: una aproximación a una narrativa nacional". En *La ciudad de la luz: Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910*, editado por Luis Carlos Colón Llamas, 42-64. Bogotá: Museo de Bogotá, 2005.
- . "Arte y representación de Nación en el Centenario". En *Textos 22. Modernidades divergentes*, 302-333. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Buenos Aires: Alianza, (1983) 2004.
- Georgel, Chantal. "Les historiens et la statue". En *La statuaire publique au XIXe siècle*, coordinado por Ségolenè Le Men y Aline Magnien, 24-30. París: Éditions du Patrimoine, 2004.
- Gerardi, Filippo. *Intorno alla statua di Bolivar opera del professore Pietro Cavaliere Tenerani*. Livorno: Tipografía Bertani, Antonelli & C, 1845.

- Giordani, Pietro. "La prima Psiche di Pietro Tenerani". En *Opere di Pietro Giordani precedute da un cenno biografico dell'autore di Filippo Ugolini*, 204-208. Nápoles: Francesco Rossi-Romano Editore, (1826) 1860.
- Gombrich, Ernst H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2. Madrid: Debate, (1972) 2001.
- . *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (1999) 2003.
- Gómez Cely, Ángela. "Moda y libertad: respiro de vida". *Cuadernos de Curaduría* 5 (julio-diciembre, 2007). Consultado el 26 de julio de 2008. <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/Modaylibertad.pdf>.
- González Aranda, Beatriz. *Policarpa 200*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1996.
- . ¿Quién es Carlos Valenzuela? Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1999.
- . *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.
- González Aranda, Beatriz, Margarita González, Daniel Castro y Ana Pineda. *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, 2004.
- González Aranda, Beatriz y Martha Calderón. *Antonio Nariño*. Serie Cuadernos Iconográficos n.º 2. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1999.
- González, Fernán E. "La guerra de los Supremos (1839-1841) y los orígenes del bipartidismo". *Boletín de Historia y Antigüedades* XCVII, n.º 848 (marzo, 2010): 45-63.
- González Escobar, Luis Fernando. "Del alarife al arquitecto. El saber y el pensar la arquitectura en Colombia. 1847-1936". Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, Escuela de Historia, Medellín, 2011. Consultado el 14 de enero de 2012. http://www.bdigital.unal.edu.co/4601/2/15955921_2011_2.pdf.
- Gorelik, Adrián. "La belleza de la patria. Monumentos, nacionalismo y espacio público en Buenos Aires". *Block* 1 (agosto, 1997): 83-100.
- . *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires: 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, (1998) 2004.
- Grandesso, Stefano. *Pietro Tenerani, 1789-1869*. Milán: Silvana, 2003.
- Grupo de Memoria Histórica. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.
- Guerrero Gómez, Gilberto. "Pasto en la mira de Antonio Nariño". En *Manual de historia de Pasto*, t. IV, 33-58. Pasto: Graficolor; Academia Nariñense de Historia, 2000.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Cuadernos de Arte. Madrid: Cátedra, 2004.
- Gutman, Margarita y Thomas Reese, eds. *Buenos Aires, 1910. El imaginario para una gran capital*. CEA: Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Gutman, Margarita y Rita Molinos, eds. *Construir bicentenarios en la era de la globalización*. Buenos Aires: Infinito, 2012.
- Hakim, Patricia. *La obsolescencia del monumento*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza, (1974) 1996.
- Henderson, James D. *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez. 1889-1965*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2006.
- Hernández, Rubén y Fernando Carrasco. *Las Nieves. La ciudad al otro lado*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2010.
- "Historias de seres queridos, los que no regresaron". *HSB noticias.com*, 6 de septiembre de 2013. Consultado el 28 de diciembre de 2013. <http://hsbnoticias.com/bbvernoticia.asp?ac=Historias-de-seres-queridos-los-que-no-regresaron&WPLACA=70930>.
- Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010.

- Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica 1991.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Ibáñez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1917.
- Jiménez Hernández, Wilson Ferney. “El Papel Periódico *Ilustrado* y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888)”. *Historia Crítica* 47 (mayo-agosto, 2012): 115-138.
- Jiménez, Carlos. “Jorge Oteiza”. *Arte en Colombia* 37 (septiembre, 1988): s. p.
- Johns, Christopher M. S. “Proslavery Politics and Classical Authority: Antonio Canova’s George Washington”. *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 47, 119-150. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- Jones, Claire. *Sculptors and Design Reform in France 1848 to 1895*. Farnham: Ashgate, 2014.
- “Juan Evangelista Manrique Convers”. Consultado el 19 de abril de 2006. <http://juliomanrique.com/tiosabuelos.html>.
- Kashley, Elisabeth. “Henri-Léon Gréber”. *Nineteenth & Early Twentieth Century European Sculpture*. [Catálogo], 52-53. Nueva York: Shepherd & Derom Galleries, 2012.
- Kjellberg, Pierre. *Bronzes of the 19th Century: A Dictionary of Sculptors*, traducido por Kate D. Loftus, Alison Levie y Leslie Bockol. Atglen: Schiffer Publishing, 1994.
- Krauss, Rosalind. “Escultura en el campo expandido”. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, 289-303. Madrid: Alianza, 1996.
- Lacassagne, Zacharie. *La foule de Maupassant*. Toulouse: Editeur Gimet-Pisseau, 1907.
- Lafenestre, George. “Les Salons de 1897”. *Revue des Deux Mondes* (julio, 1897): 177-204.
- Lavater, Johann Caspar. *El fisónomo portátil o compendio del arte de conocer a los hombres por las facciones del rostro*. París: Imprenta de Pillet Ainé, 1838.
- Lacy, Suzanne. “Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys”. En *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, editado por Suzanne Lacy, 19-45. Seattle: Bay Press, 1994.
- Le Bas, Philippe. *Historia romana desde la fundación de Roma hasta la caída del Imperio de Occidente*, traducido por Joaquín Pérez Comoto. Madrid: Establecimiento Tipográfico, 1844.
- Le Moyne, Auguste. *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, (1880) 1945.
- Le Men, Ségolenè y Aline Magnien, comps. *La statue publique au XIXe siècle*. París: Editions du Patrimoine, 2004.
- Ledezma Meneses, Gerson Galo. “Inventando la Ciudad Blanca: Popayán, 1905-1915”. *Memoria y Sociedad* (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá) (enero-junio, 1997): 21-34.
- . “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”, 285-385. Tesis de doctorado, Universidad de Brasilia, 2000.
- . “El pasado como forma de identidad: Popayán en la conmemoración del primer Centenario de la Independencia, 1910-1919”. *Memoria y Sociedad* (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá) 10, n.º 22 (enero-junio, 2007): 69-86.
- Levy, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Río de Janeiro: Pinakothek, 1990.
- Loaiza Cano, Gilberto. *Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación. Colombia, 1820-1886*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2011.
- Lopes Gaspar, Ana Paula de Jesus. “Uma coleção de escultura italiana, da segunda metade do século XIX, no museu do Palácio da Ajuda”. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Universidade Lusíada, Lisboa, 2002.

- López, William. "La fundación de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia y la institucionalización del campo artístico: primeras hipótesis". En *147 maestros. Exposición conmemorativa, 120 años Escuela de Artes Plásticas*, 14-19. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Majluf, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Documento de Trabajo n.º 67. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.
- . "De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)". *Histórica* XXXVII, n.º 1 (2013): 73-108.
- Majluf, Natalia et al. *Gil de Castro. El pintor de los libertadores*. Lima: MALI, 2014.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . "Poderes de la pintura en Latinoamérica". *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual* (Miño Dávila – Unsam, Buenos Aires) 2, no. 3, (2006): 61-98.
- . "¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia". *Crítica Cultural* (Unisul, Florianópolis) 4, n.º 2 (diciembre, 2009): 111-123.
- . "Arte e historia en el Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires". *Historia Mexicana* LX, n.º 1 (julio-septiembre, 2010): 71-88.
- Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. París: Éditions du Seuil, 1993.
- . "Poder, representación, imagen", traducido por Horacio Pons. *Prismas, Revista de Historia Intelectual* 13 (2009): 135-153.
- Marroquín, Lorenzo y Emiliano Isaza. *Primer centenario de la independencia de Colombia, 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911.
- Martinet, Chantal. "Les Historiens et la statue". *Le Mouvement Social* 131 (abril-junio, 1985): 121-129.
- Martínez, Frédéric. "¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario". En *Museo, memoria y nación*, editado por Gonzalo Sánchez y María Emma Wills, 317-332. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- . *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.
- Martínez, Aída, Ana Roda y Margarita Monsalve. *Dionisio Cortés M., escultor*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1982.
- Mas, Salvador. "Introducción: la Grecia de Winckelmann". En *Johann J. Winckelmann. Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y escultura*, 7-71. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- McWilliam, Neil. "Monuments, Martyrdom, and the Politics of Religion in the French Third Republic". *Art Bulletin* (junio, 1985). Consultado el 30 de marzo de 2009. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n2_v77/ai_17239628.
- . "Objets retrouvés". *Art History* 10, n.º 1 (marzo, 1987): 109-121.
- . "Lieux de memoire, sites de contestation. Le monument public comme enjeu politique de 1880 à 1914". En *La statuaire publique au XIXe siècle*, compilado por Ségolenè Le Men y Aline Magnien, 100-115. París: Éditions du Patrimoine, 2004.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura 1978.
- Mejía Pavony, Germán Rodrigo. *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*, 2ª ed. Bogotá: Ceja, 2000.
- Mejía, Sergio. "La república, más allá de la vieja patria y de la nación posible. Incitación a la discusión republicana". *Revista de Estudios Sociales* 38 (enero, 2011): 88-107.
- Melo, Jorge Orlando. "Bolívar en Colombia: conservador y revolucionario". Conferencia dictada en Caracas, en la Cátedra José Gil Fortoul de la Academia Venezolana de Historia, 22 de octubre de 2008. Consultado el 25 de abril de 2010. <http://www.jorgeorlandomelo.com/bolivarcolombia.htm>.
- Michaud, Éric. *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.

- Mínguez, Víctor y Manuel Chust, eds. *La construcción de héroe en España y México (1789-1847)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2003.
- Monsalve, José Dolores. *El ideal político del Libertador Simón Bolívar (1825-1830)*. Madrid: Editorial América, 1916.
- Moreno, Pilar. *Alberto Urdaneta*. Bogotá: Colcultura, 1972.
- Mosse, George L. *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich*. Buenos Aires: Siglo XXI, (1975) 2007.
- Murilo de Carvalho, José. *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*, traducido por Ada Solari. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, (1990) 1997.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, traducido por Laura Masello; prólogo de José Rilla. Montevideo: Trilce, 2008.
- Nordeau, Max. *On Art and Artists*, traducido por W. Harvey. Filadelfia: George W. Jacobs & Co. Publishers, 1907.
- Ortega Ricaurte, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés, 1979.
- Ortega Ricaurte, Daniel. "Estatuas, monumentos y bustos". En Ricardo Valencia Restrepo, *Santa Fe de Bogotá IV centenario, 1938: guía ilustrada*, 115-149. Bogotá: Editorial ABC, 1938.
- Ortiz, Luis Javier. "Guerra, recursos y vida cotidiana en la guerra civil de 1876-1877 en los Estados Unidos de Colombia". En *Ganarse el cielo defendiendo la religión: guerras civiles en Colombia, 1840-1902*, 363-444. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2005.
- Palacios, Marco y Frank Safford. *Colombia, país fragmentado, sociedad dividida: su historia*. Bogotá: Norma, 2002.
- Panzetta, Alfonso. *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, vol. 2. Torino: Ad Arte, 2003.
- Pérez Vejo, Tomás. "Los centenarios en Hispanoamérica: la historia como representación". *Historia Mexicana* LX, n.º 1 (julio-septiembre, 2010): 7-29.
- Pérgolis, Juan Carlos. *Estación Plaza de Bolívar*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá, 2000.
- Pertuz, Aylin Patricia. *Historia empresarial colombiana*. Sincelejo: Corporación Universitaria del Caribe, 2007. Consultado el 30 de enero de 2015 en <https://goo.gl/bvzKTm>.
- Pizarro, Carlos Miguel. *La Exposición Nacional de Bellas Artes*. Bogotá: Tipografía de Eugenio Pardo, (1899) 2009. Consultado el 9 de enero de 2015. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1098631/language/en-US/Default.aspx>.
- Plaza, José Antonio de. *Apéndice a la recopilación de leyes de la Nueva Granada, formado y publicado de orden del poder ejecutivo por José Antonio de Plaza. Contiene toda la legislación nacional vigente desde 1845 hasta 1849 inclusive*. Bogotá: Imprenta El Neo-granadino, 1850.
- Pombo, Lino de. "Francisco José de Caldas". En *Francisco José de Caldas. Estudios varios*, 5-50. Bogotá: Imprenta Nacional, 1941.
- Posada, Eduardo. "Estatuas de Isabel y Colón". En *Discursos y conferencias*, 202-216. París: A&R Roger & F Chernoviz, 1908.
- . "1910. Celebración del Primer Centenario en Colombia". *Revista de las Indias* LXXIII, n.º 258 (2013): 579-590.
- Posada Carbó, Eduardo. "¿Libertad, libertinaje, tiranía? La prensa bajo el Olimpo radical en Colombia, 1863-1885". En *El radicalismo colombiano del siglo XIX*, editado por Rubén Sierra Mejía, 147-166. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- República de Colombia. *Homenaje de Colombia al Libertador Simón Bolívar en su primer centenario, 1783-1883*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1884.
- . *Memoria del Secretario de Guerra i Marina*. Bogotá, Imprenta de Gaitán 1879.
- . *Fiestas patrias. Relación de los festejos del 20 de julio y 7 de agosto de 1907 en la Capital de la República con la descripción completa del Concurso agrícola, industrial e hípico*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1907.

- . *Informe del Ministro de Obras Públicas al Congreso de 1911*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1911.
- . “Ley de Víctimas y Restitución de Tierras”. 2011. Consultado el 6 de abril de 2014. <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/ley-de-victimas/ley-de-victimas-y-restitucion-de-tierras>.
- Restrepo, Carlos E. “Carta de Carlos E. Restrepo a Marco Tobón Mejía, 24 de junio de 1911”. Consultado el 26 de julio de 2008. biblioteca-virtualantioquia.udea.edu.co/pdf/.../34_1643424288.pdf.
- Restrepo, Fernando. “José Ignacio París R”. *Boletín de Historia y Antigüedades* 86, n.º 807 (1999): 1019-1030.
- Rey Márquez, Juan Ricardo. “Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional”. En *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, 1-36. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010.
- . “‘Yo fui del Ejército Libertador’. Las medallas como indicios del periodo de la Independencia”. En *Arte americano e Independencia. Nuevas Iconografías. Quintas Jornadas de Historia del Arte*, editado por F. Guzmán y J. M. Martínez, 61-71. Santiago de Chile: Dibam; UAI; CREA; Museo Histórico Nacional, 2010.
- Reyero, Carlos. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público: 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999.
- . “¡Salvemos el cadáver! Inmortalidad y contingencia del héroe en la plástica española del siglo XIX”. En *La construcción de héroe en España y México (1789-1847)*, editado por Víctor Mínguez y Manuel Chust, 175-187. Valencia: Universidad de Valencia, 2003.
- Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, traducido por Ana Pérez López. La Balsa de Medusa. Madrid: Visor, (1903) 1987.
- Rincón, Carlos, Sarah de Mojica y Lilibian Gómez, eds. *Entre el olvido y el recuerdo. Iconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Roa, María Margarita. “El mono de la pila”. En *Cuaderno de estudio 2*. Bogotá: Museo de Arte Colonial, Ministerio de Cultura, 2003.
- Rodó, José Enrique. *Ariel. Liberalismo y jacobinismo. Ensayos*. Ciudad de México: Porrúa, (1915) 2005.
- Rodríguez Ávila, Sandra Patricia. “Construcción de la memoria oficial en el Centenario de la Independencia: el *Compendio de historia de Colombia* de Henao y Arrubla”. *Folios*, segunda época, n.º 32 (segundo semestre, 2010): 23-41.
- . *Memoria y olvido: usos públicos del pasado en Colombia, 1930-1960*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad del Rosario, 2017.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX: estudio y documentos, 1810-1858*. Ciudad de México: UNAM, (1964) 1997.
- Román Romero, Raúl. “Memoria y contramemoria: el uso público de la historia en Cartagena”. En *Desorden en la Plaza. Desarrollo Urbano y memoria en Cartagena*. Cartagena: IPC, 2001.
- . “Memorias enfrentadas: Centenario, nación y Estado, 1910-1921”. *Memorias, Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe* (Universidad del Norte, Barranquilla) 2, n.º 2 (2005): s. p.
- . “Espacio público y conflictos en la construcción de la memoria política de Cartagena”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* (Barranquilla, Cartagena) n.º 7 (enero-junio, 2008): 51-63.
- . *Celebraciones centenarias. La construcción de una memoria nacional*. Cartagena de Indias: Instituto Internacional de Estudios del Caribe; Universidad de Cartagena; Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias; Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, 2011.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, (1979) 2007.
- Rubiano Caballero, Germán. “La escultura”. En *Enciclopedia Salvat de arte colombiano, 1290-1320*. Barcelona: Salvat, 1975.
- . *Escultura colombiana del siglo XX*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1983.
- Sáenz Rovner, Eduardo. *Colombia años 50. Industrias, política y diplomacia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.

- Sanín Cano, Baldomero. *Administración Reyes, 1904-1909*. Lausana: Imprenta Jorge Bridel & Cia, 1909.
- Saranyana, Josep Ignasi, dir. *Teología en América Latina*, vol. II/2. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Sartor, Mario, coord. *América Latina y la cultura artística italiana*. Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2010.
- Sborgi, Franco. *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 30, 1984. Consultado el 10 de enero de 2012. http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-costa_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Scarpetta, Manuel Leonidas y Saturnino Vergara. *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, 1879.
- Segura, Martha. "Alberto Urdaneta". En *Gran Enciclopedia de Colombia*, s. f. Consultado el 6 de abril de 2014. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/bibliografias/biogcircu/urdaalbe.htm>.
- Sicard, François-Léon, Institut de France y Académie des Beaux-Arts. *Notice sur la vie et les travaux de M. Raoul Verlet (1857-1923)*. París: Typographie de Firmin-Didot et Cie., 1929.
- Sierra Mejía, Rubén, ed. *El radicalismo colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Silva, Renán. *Los ilustrados de Nueva Granada, 1760-1808*. Medellín: Eafit; Banco de la República, 2002.
- Solano, Juanita. "El grabado en el *Papel Periódico Ilustrado*: su función como ilustración y la relación con la fotografía". *Revista de Estudios Sociales* 39 (abril, 2011): 146-156.
- Sureda, Ricardo J. *Historia de la mineralogía*. San Miguel de Tucumán: Insugeo, 2008.
- Torres, Carlos Arturo. *La estatua del Precursor*. Liverpool: Philip, Son and Nephew, 1907.
- Torres, María Clara y Hugo Delgadillo. *Bogotá, un museo a cielo abierto. Guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2008.
- Triana, Miguel. *Por el sur de Colombia*. Bogotá: Prentas del Ministerio de Educación Nacional, (1907) 1950.
- . *Revista de Colombia. Volumen del Centenario* (Imprenta de J. Casis, Bogotá), 1910.
- Uribe, Juan de Dios. *Sobre el yunque*, editado por Antonio José Restrepo. Bogotá: La Tribuna, 1913. Consultado el 13 de enero de 2013. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/yunqueuno/yunqueuno21.htm>.
- Urueña Cervera, Jaime. *Bolívar republicano. Fundamentos ideológicos e históricos de su pensamiento político*. Bogotá: Editorial Aurora, 2004.
- Vera, Omar. "Recorrido de la palabra por la historia del otro bicentenario". *El Turbión*, 23 de julio, 2010.
- Valenzi, Valeriano. *Mons. Lorenzo Valenzi e la cappella di San Giovanni nella chiesa di Santa Maria Assunta a Segni*. Segni: Documenti di Storia Lepina n.º 58, 2010.
- Van Dijk, Teun A. *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Vanegas Carrasco, Carolina. "El monumento a la batalla de Ayacucho en Bogotá". *Cuadernos de Curaduría* 2 (enero, 2005). <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/cayacucho.pdf>.
- . "El monumento a Epifanio Garay". *Cuadernos de Curaduría* 6 (enero, 2008). <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Paginas/ElMonumentoaEpifanioGaray.aspx>.
- . "Mario Lambardi: una alternativa escultórica en las canteras de Balsillas". En *América: territorio de transferencias. Cuartas Jornadas de Historia del Arte*, editado por Marcela Drien, Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez, 129-144. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez; Museo Histórico Nacional; Centro de Conservación, Restauración y Estudios Artísticos, 2008.
- . "Dos proyectos de memoria en el centenario de la Independencia de Colombia: los monumentos a Bolívar y Policarpa Salavarrieta en Bogotá". En *I Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Arte público y espacio urbano. Relaciones, interacciones, reflexiones*, organizado por Teresa Espantoso Rodríguez y Carolina Vanegas Carrasco. Buenos Aires: GEAP-Latinoamérica;

- Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró; Universidad de Buenos Aires, 2009. CD.
- . “Representaciones de la Independencia y la construcción de una ‘imagen nacional’ en la celebración del centenario en 1910”, En *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, 104-129. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010.
- . “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*, organizado por José Cirillo, Teresa Espantoso R. y Carolina Vanegas C., 226-239. Vitória, Brasil: UFES, Comarte, 2011.
- . *Disputas simbólicas en la celebración del Centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910). Los monumentos a Simón Bolívar y a Policarpa Salavarrieta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- . “Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica”. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá) 22 (enero-junio, 2012): 112-134.
- . “Invisibilidades en la estatua doble de Antonio Nariño (Bogotá-Pasto)”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia) 42, n.º 2 (julio-diciembre, 2015): 385-410.
- . “La imagen de Bolívar en la configuración de modelos estéticos en el siglo XIX colombiano”. *Modelos na arte: ensino, prática e crítica. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*, organizado por Ana Cavalcanti, Marize Malta y Sonia Gomes Pereira, 332-347. Río de Janeiro: Nau Editora, 2017.
- . “Usos de la memoria de Policarpa Salavarrieta en Colombia”. *Passés Futurs* 2 (2017). Consultado el 6 de abril de 2018. <https://www.politika.io/fr/notice/ usos-memoria-policarpa-salavarrieta-colombia>.
- Vanegas Carrasco, Carolina y José Antonio Amaya. “Caldas fait en France”. En *América: territorio de transferencias. Cuartas Jornadas de Historia del Arte*, editado por Marcela Drien, Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez, 219-230. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez; Museo Histórico Nacional; Centro de Conservación, Restauración y Estudios Artísticos, 2008.
- Vergara y Vergara, José María y José Benito Gaitán. *Almanaque de Bogotá i guía de forasteros para 1867*. Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1866.
- Verlet, Raoul Charles, Institut de France y Académie des Beaux-Arts. *Notice sur la vie et les travaux de M. Emmanuel Frémiet*. París: Typographie de Firmin-Didot et Cie., 1913.
- . “Mi obra en Colombia”. *Revista Sábado* (Medellín), vol. 1, n.º 2, 14 de mayo, 1921, 16.
- Voillot, Élodie. “Renovación de los materiales: el cemento”. En *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*, 49-63. [Catálogo]. Madrid y París: Fundación Mapfre, Musée d’Orsay, 2009.
- Yie Garzón, Maite. “Narrativas de pasado, de nación y de ciudadanía en las celebraciones patrióticas durante el siglo XX en Colombia”. En *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, 130-161. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010.
- Young, James E. *The Texture of Memory: Holocausts Memorials and Meaning*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1993.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península (1977) 2009.
- Zambrano Pantoja, Fabio. “Usos y transformaciones de la Quinta de Bolívar”. *Credencial Historia* 99 (1998). Consultado el 20 de mayo de 2010. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1998/9901.htm>.
- . “De la Atenas Suramericana a la Bogotá moderna. La construcción de la cultura ciudadana en Bogotá”. *Revista de Estudios Sociales* (Universidad de los Andes) 11 (2002): 9-16.
- Zambrano Pantoja, Fabio y Carolina Castelblanco. *El Kiosko de la Luz y el discurso de la modernidad*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2002.

- Zgórnjak, Marek, Marta Kapera y Mark Singer. "Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?". *Artibus et Historiae* 27, n.º 54 (2006): 219-237.
- 147 maestros. *Exposición conmemorativa 120 años Escuela de Artes Plásticas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.

REPOSITORIOS DIGITALES

Academia.edu

Alcaldía de Bogotá (www.alcaldiadebogota.gov.co).

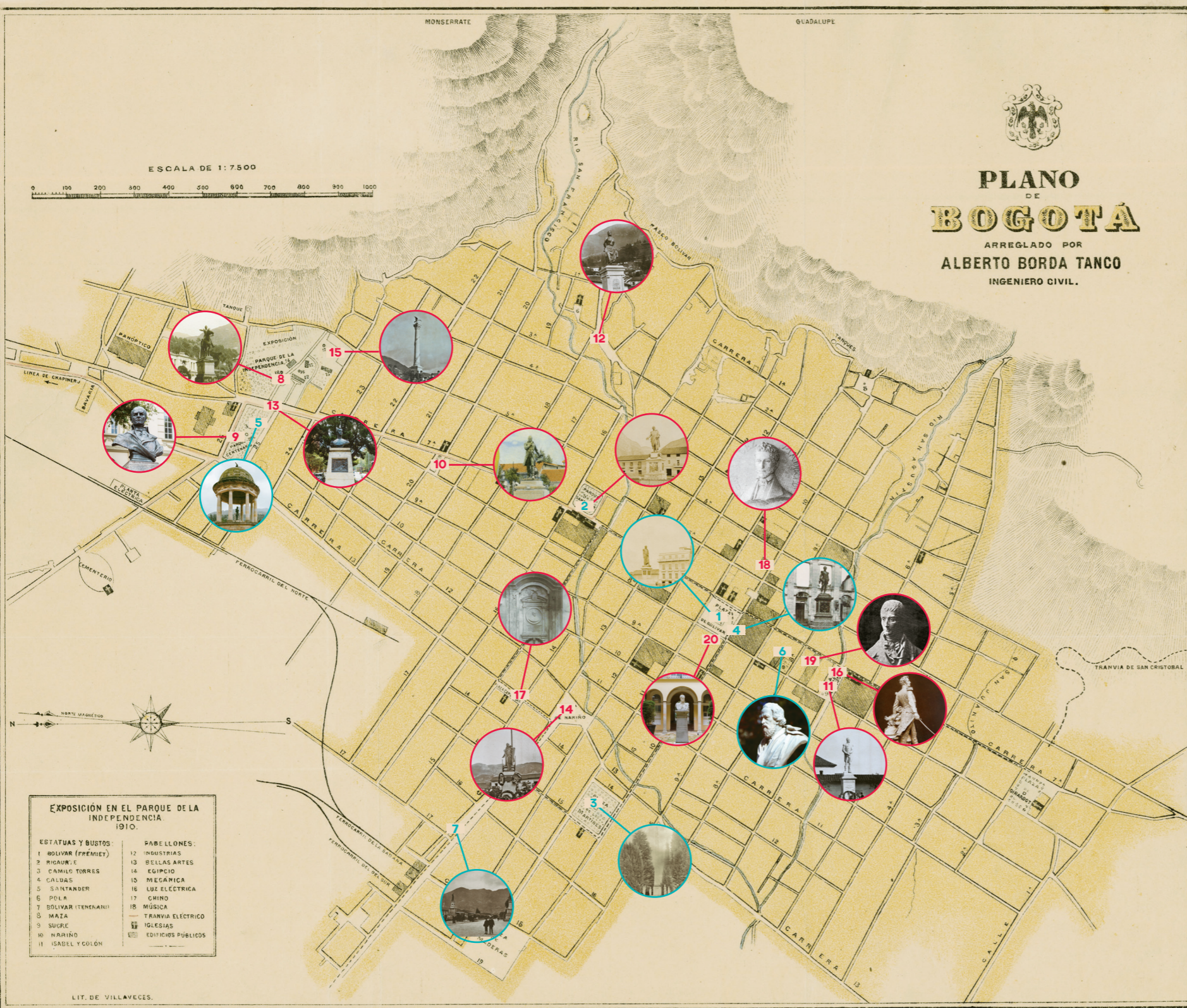
Base de datos *Colecciones colombianas*, Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura de Colombia.

Biblioteca Nacional de Colombia (http://www.biblioteca nacional.gov.co/recursos_user/).

Biblioteca Nacional de Francia (<http://www.gallica.bnf.fr>).

Biblioteca Virtual, Biblioteca Luis Ángel Arango (<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual>).

Documents of 20th Century Latin America and Latino Art. Museum of Fine Arts, Houston (<http://icaadocs.mfah.org>).



MAPA DE UBICACIÓN DE ESCULTURAS EN BOGOTÁ PARA 1910

1. Simón Bolívar. Autor: Pietro Tenerani. 1846. Bronce / piedra. Plaza de Bolívar.
2. Francisco de Paula Santander. Autor: Pietro Costa. 1878. Bronce / piedra. Plaza de Santander, calles 15 y 16 con carreras 16 y 17.
3. Monumento a Los Mártires. Autor: Mario Lambardi / ejecución por 22 canteros. 1880. Piedra. Plazoleta de los Mártires, avda Caracas - calle 10a.
4. Tomás Cipriano de Mosquera. 1883. Autor: Ferdinand von Miller. Bronce. Capitolio Nacional.
5. Templo y estatua a Simón Bolívar. Autor: Pietro Cantini (templo)/Luis Ramelli (decoración). Escultura actual: Copia de la escultura de Desprey 1883 / 2018. Bronce y piedra. Ubicación actual: Calle 19 carrera 3. Ubicación original: Parque del Centenario (Cra 7 y 8 entre calles 24 y 26).
6. José Manuel Groot. Autor: Eloy Palacios. 1892. Mármol / pedestal en piedra. En proceso de restauración.
7. Monumento a Cristóbal Colón e Isabel la Católica. Autor: Cesare Sighinolfi. 1906. Bronce. Ubicación actual: Avenida El Dorado, calle 99. Ubicación original: Avda Colón, calle 17.
8. Estatua ecuestre de Bolívar. Autor: Emmanuel Frémiet. 1910. Bronce, pedestal de piedra. Inaugurada en el Parque de la Independencia el 25.7.1910. Ubicación actual: Monumento a los Héroes.
9. Camilo Torres. Autor: Raoul Charles Verlet. 1910. Inaugurada el 18.7.1910 en el Parque Centenario. El 12.7.1921 fue re inaugurada en la Plazoleta de la Capuchina. Carrera 13 calle 14. Permanece en este lugar.
10. Francisco José de Caldas. Autor: Raoul Charles Verlet. 1910. Bronce / pedestal de piedra. Inaugurado el 6.8.1910 en la Plazoleta de las Nieves, Calle 23 carreras 7ª y 8ª. Permanece en el mismo lugar.
11. Antonio José de Sucre. Autor: Eugenio Zerda (modeló) / Colombo Ramelli (vaciado). 1910. Cemento. Inaugurado el 10.8.1910 en la Plaza de Ayacucho (San Agustín). Paradero desconocido.
12. Policarpa Salavarrieta. Autor: Dionisio Cortés. 1910. Cemento. Inaugurado el 29.7.1910 en la Plazoleta de La Pola - Cra 3ª - calle 18. Desaparecida. Actualmente hay en ese mismo lugar una réplica en bronce realizada por Gerardo Benítez por encargo de la Academia Colombiana de Historia en 1960.
13. Antonio Ricaurte. Autor: Henri-Léon Gréber. 1910. Bronce. Inaugurado el 16.7.1910 en el parque de la Independencia. Actualmente ubicado en el separador de la avda 82 con 8ª.
14. Antonio Nariño. Autor: Henri-Léon Gréber. Bronce. Inaugurado el 20.7.1910 en la Plaza de San Victorino. 1910. En 1960 con motivo del sesquicentenario fue trasladada a la Plaza de armas en el Capitolio Nacional Cra 7ª entre calles 8ª y 9ª.
15. Monumento a los héroes ignotos de la Independencia. Autor: Cipriano Rubio (dibujo), Alfredo Ricaurte e Ismael Rojas (escultores). 1910. Piedra. Inaugurado el 31.7.1910 en la parte oriental del parque de la Independencia. Ubicación actual: Glorieta de la carrera 48 con calle 63.
16. Antonio José de Sucre. Autor: Raoul Charles Verlet. 1912. Bronce / pedestal de piedra. Inaugurado en 1912 en la Plaza de San Agustín. Ubicación actual: Plaza de Lourdes, cr 13 calle 63.
17. Medallón del canónigo Andrés Rosillo. Autor: Luigi Ramelli. 1910. Cemento. Inaugurado el 21.7.1910 en la Plazuela de la Capuchina. Paradero desconocido.
18. Medallones de José Fernández Madrid y Luis Vargas Tejada. 1910. Autor: Juan José Rosas. Cemento. Inaugurados el 18 de julio de 1910 en la fachada del Teatro Colón. Ubicación actual desconocida.
19. Francisco José de Caldas. 1910. Autor: Juan José Rosas. Mármol. Ubicación original: frente a la Facultad de matemáticas e Ingeniería, que funcionó de 1902 a 1910 en la parte posterior del Palacio de la carrera y en 1910 se trasladó al edificio de la calle 10 - cra 5. Ubicación actual: Facultad de Ingeniería en la Ciudad Universitaria.
20. Copia del busto de José Acevedo y Gómez. Autor: Silvano y Polidoro Cuéllar Jiménez. 1910. Mármol. Ubicado en el palacio Municipal. Inaugurado el 17.7.1910 en un patio interior del Palacio Municipal, cra 8 calle 10. Permanece en el mismo lugar.

■ ESCULTURAS CONMEMORATIVAS EN BOGOTÁ ANTES DE 1910.

■ ESCULTURAS Y MEDALLONES REALIZADOS PARA LA CELEBRACIÓN DEL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA EN BOGOTÁ



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

WWW.IDPC.GOV.CO

ISBN: 978-958-52073-1-8



9 789585 207318