

PRÓCERES Y HEROÍNAS DE LA INDEPENDENCIA: DOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN LA PUESTA EN ESCENA DE LA NACIÓN COLOMBIANA, 1880-1910

Ana María Noguera Díaz Granados

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
historiadora



Directora: Amada Carolina Pérez Benavides

Pontificia Universidad Javeriana

Carrera de Historia

Bogotá

2009

Advertencia

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católicos y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellos el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana, Art. 23 de la Resolución No. 13 del 6 de julio de 1964.

Para las mujeres de mi vida, y por ellas...

En especial, para (y por) Amalia, mi madre.

Tabla de Contenido

Introducción	5
I. Mujeres de colección: del templo del hogar al templo de la nación	9
1.1. Breve historia de un museo que no era de historia	10
1.2. El museo como escenario nacional	20
1.3. El altar de los patricios	22
1.4. La prócer y la heroína: ¿dos modelos en pugna?	30
II. Policarpa Salavarrieta, la heroína del Centenario	35
2.1. El libro oficial de la celebración	36
2.2. Organización de los festejos	38
2.3. Desfiles, carros alegóricos y monumentos	40
2.4. La Pola yace por salvar la patria	44
Conclusiones	48
Fuentes primarias	50
Bibliografía	51

Introducción

Desde hace más de dos décadas se ha desarrollado una línea de investigación en el campo de las Ciencias Sociales, agrupada bajo el nombre de Estudios de Género, que persigue hacer visible el papel de la mujer en la historia, atendiendo a que las plumas que la han escrito han sido predominantemente masculinas y a que dentro de las distintas maneras de aproximarse al pasado las mujeres no suelen ser consideradas como personajes relevantes.

En un primer momento, los textos inscritos dentro de estos estudios se ocuparon de mujeres notables que participaron en la vida pública, como es el caso de Policarpa Salavarrieta, Soledad Acosta de Samper y María Cano, entre otras. Luego, no sólo se hicieron visibles las mujeres que se destacaron en roles tradicionalmente asociados con lo masculino, sino que además se abrieron nuevos espacios sociales a la investigación, como el doméstico, el cotidiano y el familiar, desde donde se hizo posible hacer lecturas inéditas sobre los procesos históricos¹.

Si bien estos estudios han recorrido una trayectoria que empieza a ser reconocida, aún existen muchos vacíos historiográficos en lo que se refiere al papel que han ejercido las mujeres en la construcción de la nación -por no mencionar a tantos otros grupos sociales que han sido marginados-, y es necesario emplear nuevas estrategias teóricas y metodológicas, en la medida en que uno de los problemas más frecuentes con el que se

¹ En este sentido ver, entre otros: Dueñas Vargas, Guiomar. "La buena esposa, ideología de la domesticidad". *"En otras palabras..."*, n° 6, Santafé de Bogotá, julio-diciembre de 1999; Londoño, Patricia. "La mujer santafereña en el siglo XIX", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXI, n° 1, Banco de la República, Bogotá, 1984; y Martínez Carreño, Aída. *Presencia femenina en la historia de Colombia*. Santafé de Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1997.

encuentra este tipo de estudios es que la mayoría de las fuentes están elaboradas también desde una perspectiva masculina.

Atendiendo a esta última consideración, lo que se busca en el presente trabajo es investigar cómo fueron representadas las mujeres a finales del siglo XIX y comienzos del XX, dentro de dos espacios privilegiados de la puesta en escena de la nación: el Museo Nacional de Colombia y la fiesta de conmemoración del Centenario de Independencia, con el fin de establecer qué dispositivos fueron empleados para ello, así como el lugar que les fue asignado dentro del relato histórico que pretendía construirse.

Así, en primer lugar, se revisó la correspondencia recibida en el Museo entre los años de 1881 y 1910 -la cual reposa en el centro de documentación de tal entidad-, como los catálogos y guías del Museo editados en ese lapso. Gracias a ello, se pudo establecer, por un lado, cuántas donaciones, remisiones o adquisiciones fueron efectuadas en tal período, y cuántas de esas piezas estaban asociadas a la representación de lo femenino; y, por otro, algunos aspectos concernientes al funcionamiento administrativo de la institución.

Una vez realizado lo anterior, se estudió la relación de estos objetos presentados como femeninos con el resto de la colección para hacer visible de qué manera y en qué partes del relato nacional las mujeres son representadas y en qué espacios de dicho relato están ausentes. En este sentido se ha puesto especial atención a los atributos y virtudes que se asignaron como propias de las mujeres tanto en las representaciones visuales como en las escritas, pues la definición de virtudes y atributos particulares era la que hacía posible su incorporación dentro del gran

cuadro de la nación colombiana, de una manera diferenciada que, a su vez, permitía asignarles un espacio social específico².

Luego, se analizó la manera en que fue celebrado el Centenario de la Independencia en Colombia, a partir del libro oficial de conmemoración que se elaboró con el fin de conservar el recuerdo de los festejos. Esto en aras de establecer cómo se realizó la puesta en escena de la nación, de su historia y de sus artífices, y de ubicar en este marco el desfile del carro alegórico y la inauguración del monumento dedicados a Policarpa Salavarrieta, la única heroína que fue honrada durante las fiestas.

Aunque la investigación está vinculada con parte de la problemática que ha sido planteada desde los Estudios de Género, las estrategias teóricas y metodológicas que se utilizan están relacionadas con una de las categorías analíticas centrales dentro del campo de la historia cultural: la de representación. El uso de esta categoría permite el análisis simultáneo de los contenidos y las formas que se ponen en juego a la hora de representar, es decir que no sólo se tiene en cuenta lo que se representa, sino cómo se representa (a través de qué dispositivos y en qué escenarios particulares) e incluso cómo son apropiadas las representaciones³.

En este sentido, este trabajo busca devolver las representaciones que sobre las mujeres se hicieron al horizonte de producción en el cual se relacionaron, indagando a la vez por su contenido y por su materialidad. En el caso del Museo Nacional se estudian tanto representaciones pictóricas como escritas, analizando su contenido en lo que respecta a sus características en tanto producciones culturales articuladas dentro de una

² Ver: Arias Vanegas, Julio Andrés. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2005.

³ Ver: Chartier, Roger. "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen". *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 1996, pp. 73-99.

colección y una exhibición. En lo concerniente a la celebración del Centenario se analiza tanto el conjunto de los festejos como el contenido y la materialidad del carro alegórico y el monumento dedicados a Policarpa Salavarrieta.

En última instancia, lo que se pretende con este tipo de aproximación - desde el concepto de representación- es escudriñar el lugar que se les asignaba a las mujeres dentro del relato histórico de la nación utilizando dispositivos particulares (como la puesta en escena museográfica y el desfile de celebración) que tienen una historicidad marcada por su materialidad y por la interpretación que los contemporáneos hicieron de éstos. Lo que se espera es que al desentrañar la manera como fueron representadas las mujeres dentro de la historia patria -en un período fundamental para la conformación de la representación de la nación como lo es la Regeneración- se puedan buscar formas de representación inéditas que hagan visibles modos diversos y siempre en construcción del ser mujeres.

I. Mujeres de colección: del templo del hogar al templo de la nación

El Museo Nacional fue uno de los primeros espacios culturales en ver la luz en la naciente República de la Nueva Granada, tal como consta en la Ley de fundación promulgada por el Congreso el 28 de julio de 1823⁴. No obstante, sólo logró consolidarse como institución hacia finales del siglo XIX, tras sobrevivir a varios decenios de inestabilidad política, económica y social en el país, generada por las constantes tensiones entre los distintos proyectos ideológicos que se disputaron el poder. Dichas tensiones se materializaron en todos los campos, incluidos los de batalla; así lo atestiguan las nueve guerras civiles que se libraron a lo largo del XIX. Estos enfrentamientos, como lo plantea Marco Palacios refiriéndose al último cuarto de siglo, tuvieron como eje de discusión el tipo de relación que debía establecer el Estado frente al individuo, la Iglesia y las provincias⁵.

A pesar de la inestabilidad, tanto del país como del Museo mismo, este espacio consiguió sostenerse en el tiempo, hasta llegar a consolidarse, durante el último cuarto del siglo XIX y la primera década del XX, como la colección pública más importante de Colombia. En este sentido, en el presente capítulo se hace una aproximación al Museo -a través de sus objetos y de la forma en que eran catalogados- durante el periodo en el que se constituye como institución pública y nacional (1880-1910), con el fin de estudiar cómo fueron representados los pobladores del territorio en el relato de construcción de la historia patria que en éste se exhibía y de qué manera se configuraron, a través de los lugares en los que se ubicó a cada

⁴ Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia, 1823-1994*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995, Vol. I.

⁵ Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma, 2002, p. 25.

segmento, los arquetipos de ciudadanía y, entre estos, los femeninos, particularmente.

El capítulo consta de cuatro apartados. En el primero de ellos se realizará un recorrido sucinto por la historia del Museo, desde el momento de su fundación, en 1823, hasta el año de 1910, con el fin de hacer visible el proceso mediante el cual pasó de ser un espacio en el que se conservaban muestras naturales, mayoritariamente, a una institución en la que se procuraba albergar las piezas del rompecabezas histórico del país. En el segundo, se abordará el Museo en tanto templo de la nación, con el objeto de establecer cuáles segmentos de la población fueron incluidos y cuáles marginados. En el tercero, se pondrá el acento en los espacios de representación de la campaña independentista, dado que sus líderes fueron elevados a la categoría de fundadores de la República y ciudadanos ejemplares. Finalmente, en el cuarto, se contrastarán dos modelos de representación de lo femenino, encarnados por las próceres Juana Rodríguez y Carmen Rodríguez de Gaitán y la heroína Policarpa Salavarrieta -que responden, a su vez, a dos arquetipos de mujer diferentes- con la intención de rastrear sus especificidades.

1.1. Breve historia de un museo que no era de historia

Tal como se señaló anteriormente, en este apartado se hará un breve bosquejo del proceso de configuración del Museo como institución. Dicho bosquejo parte del trabajo de archivo efectuado en el centro de documentación de esta entidad -en el que reposan la correspondencia oficial y las cartas de donación de la época, entre otras fuentes-, como de la revisión de los libros y artículos que, desde distintas temáticas, han

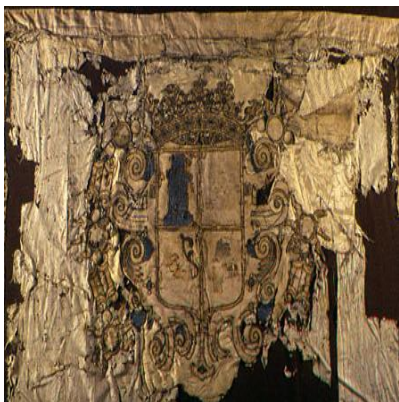
abordado el estudio del Museo. De éstos, cabe destacar: *Itinerario del Museo Nacional de Colombia, 1823-1994*, de Martha Segura; *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*, de Clara Isabel Botero, y *La nación representada en las colecciones del Museo, ¿una puesta en escena del mestizaje cultural? Colombia 1880-1910*, escrito por Amada Carolina Pérez.

El libro de Segura, que consta de dos tomos, “Cronología” e “Historia de las sedes”, respectivamente, esboza un panorama general de la historia de la institución y de algunos aspectos políticos del país, a partir de la recopilación de una extensa serie de documentos -cartas oficiales, artículos de prensa, pasajes de libros, entre otros-, que son reseñados de manera cronológica. La obra de Botero, por su parte, si bien se ocupa de analizar la manera como se redescubre el pasado prehispánico durante el periodo comprendido entre 1820 y 1945, presenta un recuento de la historia institucional del Museo, dado que en dos de los capítulos⁶ se estudia el lugar que ocuparon los objetos arqueológicos dentro de sus colecciones. Finalmente, el texto de Pérez, en palabras de la autora: “elabora una aproximación histórica al Museo Nacional de Colombia, con el fin de analizar las representaciones sobre los pobladores del territorio patrio que se constituyeron alrededor de él, en el periodo que va entre 1880 y 1912, y ver en qué medida tales representaciones se vinculaban o no con el paradigma de una identidad definida por lo mestizo o el mestizaje”⁷.

⁶Se hace referencia a los capítulos III “Colombia, de la presentación a la representación: de los productos de la república a las antigüedades, 1823-1893”, y V “La preservación de las “antigüedades”, museos e inicio de investigaciones arqueológicas en Colombia, 1900-1930.

⁷Pérez Benavides, Amada Carolina. “La nación representada en las colecciones del museo, ¿una puesta en escena del mestizaje cultural? Colombia 1880-1910”. Ponencia presentada en la XI Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado “Los colores del mestizaje. Miradas desde la colonia hasta la actualidad”. Texto inédito, 2006.

De acuerdo con los diferentes compendios documentales, el Museo fue fundado el 28 de julio de 1823, a la par que la Escuela de Minería, y su primer carácter fue netamente educativo y naturalista. Según el decreto que promulgaba la creación de ambas instituciones, en el Museo tendrían lugar las sesiones teóricas de las asignaturas de las ciencias naturales, mientras que se dejaban a la Escuela las de carácter práctico. Dado que al Museo se le había encomendado la labor de difundir las ciencias, se hizo perentorio empezar una colección de historia natural que posibilitara el estudio detallado de las riquezas naturales del país, y para tal efecto se solicitó a los departamentos que remitiesen los objetos de los tres reinos -vegetal, mineral y animal-, que se encontraran en sus jurisdicciones⁸.



Pese a ello, en 1824, año en el que se inaugura oficialmente el Museo, éste ya albergaba una momia que había sido encontrada cerca de



Tunja, a la que en 1825 se le sumaría una remisión del Gobierno Nacional conformada por una serie de piezas que también distaban mucho de ser muestras naturales. Entre ellas, la medalla mandada a hacer por el Congreso colombiano en homenaje a Simón Bolívar, el estandarte con el que Francisco Pizarro conquistó al Perú en 1533⁹ y el manto de la mujer del

⁸Ver Segura, Martha, *Op.cit.*

⁹ Aquí cabe señalar que la autenticidad de esta pieza fue motivo de algunos debates, dado que en Caracas se exhibía una bandera a la que se le atribuía el mismo nombre y procedencia. Un apartado del artículo del periódico *El Bogotano*, escrito por Ernesto León y publicado el 11 de mayo de 1882, nos permite aproximarnos a los argumentos con los que se pretendió zanjar la discusión: “Si los anteriores documentos no muestran aún autenticidad de la bandera que posee nuestro

rey Atahualpa. Con el transcurso de los años, ingresaron otras piezas de carácter histórico a la colección, como bien lo atestigua Miguel María Lisboa¹⁰ en su libro *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*, en el que se halla un apartado sobre su visita a esta institución en el año de 1853:

El Museo se compone de dos salas. En una hay una pequeña colección de minerales, un modelo de anatomía y algunos retratos modernos, todo en desorden. La segunda sala es muy interesante: sus paredes están guarnecidas de vitrinas con una tolerable colección de ornitología. En lo alto de la sala está el retrato del general Neira y colgadas abajo están su espada y su lanza; a los lados están los retratos de varios generales de la independencia, el de Humboldt y uno de Colón (...). Finalmente hay en este museo una serie de retratos de los antiguos virreyes de Santa Fe, en desorden y dañándose prematuramente, que si estuvieran colocados conveniente y cronológicamente serían una excelente historia ilustrada del país (...). En un lugar bien conspicuo de esta sala está el retrato del general español Morillo, suscrito con una furiosa diatriba! En las vitrinas que ya mencioné hay una colcha de plumas, obra de los indios andaquíes, y una bandera de damasco bordada en oro que, como la que existe en Caracas, perteneció a Pizarro (...); y en las columnas que sostienen el techo de la sala están colgadas varias banderas tomadas en la guerra de la Independencia¹¹.

La descripción de las salas y objetos del Museo realizada por Lisboa, posibilita establecer una serie de constantes que llegaron a caracterizar el funcionamiento de esta entidad, no sólo hasta mediados del siglo, sino,

Museo, al menos siempre será ésta, antes que cualquier otra, el estandarte de Pizarro mientras no se exhiban pruebas terminantes en contrario". Los documentos a los que se refiere el autor como pruebas suficientes de autenticidad son los siguientes: las descripciones del estandarte que reposaba en el Museo Nacional y del que se conservaba en la Municipalidad de Caracas; y las dos notas remisorias de la pieza que albergaba el Museo Nacional, por un lado, la del General Sucre al Congreso de la República y, por otro, la del Secretario de Estado del Despacho de lo Interior al director del Museo.

¹⁰ Ministro del Brasil ante la Nueva Granada. Vivió en Bogotá durante varios meses, en el año 1853.

¹¹ Lisboa, Miguel María. *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1984, citado en: Segura, Martha. *Op. cit.*, Vol. I, pp. 95-96.

incluso, hasta los primeros años de la década del ochenta. Por un lado, se hace visible la precariedad de las instalaciones, como de las condiciones con las que se exhibían los objetos, lo cual redundaba en su pronto deterioro. Por otro, resulta notorio que la disposición de las piezas no obedecía a ningún principio de clasificación, dado que se exponían, indistintamente, muestras naturales al lado de cuadros y otros objetos históricos, y estos últimos, a su vez, como en el caso de los retratos de los Virreyes, tampoco eran presentados de acuerdo con un orden cronológico. A este respecto, cabe anotar que la manta de los andaquíes compartía vitrina con la colección de ornitología, acaso atendiendo a sus plumas. Por último, se pone de presente el tipo de piezas que tendrían lugar dentro del Museo en el periodo mencionado, y que podrían agruparse del siguiente modo: muestras naturales de los tres reinos, objetos de comunidades indígenas y piezas de carácter histórico. Entre estas últimas, de manera especial, los objetos y retratos de próceres y figuras históricas, incluidas las que remitían a la Colonia y al proceso de independencia, de uno y otro bando.

A lo largo del siglo XIX hubo otras constantes en lo que al Museo se refiere: el escaso presupuesto con el contaba, lo cual limitaba sus posibilidades de adquirir y exhibir apropiadamente las piezas, y los continuos traslados de sede. Sin embargo, tal y como lo señala Clara Isabel Botero, en las dos últimas décadas se da un resurgimiento del Museo como institución, gracias, en buena medida, a la tenacidad de algunos de sus directores, quienes, pese a las circunstancias, lograron aumentar las colecciones,

empezar el proceso de clasificación y catalogación de las mismas, y proteger los objetos en la medida de sus posibilidades¹².

Fidel Pombo (1837-1901), naturalista e ingeniero egresado de la Universidad de Yale, quien fue director del Museo entre 1884 y 1901, ilustra muy bien la situación en la carta que le dirigió al secretario de Instrucción Pública el 14 de agosto de 1888:

1° El aumento de objetos tanto históricos como curiosos y científicos para el servicio público, es la necesidad más urgente que tiene el Museo Nacional.

En varias ocasiones lo he hecho presente a ese Ministerio solicitando la inversión de la modesta partida asignada especialmente en el Presupuesto Nacional para este fin, pero a pesar de esa previsión legislativa nada he conseguido, viendo con pena que se hayan desperdiciado ocasiones favorables para adquirir algunos objetos raros y otros necesarios.

Es muy notable la escasez de nuestro Museo de objetos históricos; la mayor parte han desaparecido o emigrado del país a menosprecio de estos, por el poco interés que se ha tenido para conseguirlos y conservarlos en un Establecimiento nacional y público.

Se han ido encontrando en nuestro territorio, muchas preciosidades de los aborígenes y se han ido perdiendo para el país, las más veces en manos de simples especuladores en esta clase de objetos. Por esta última circunstancia la colección arqueológica del Museo es menos que rudimentaria y su estudio le estará casi vedado a los colombianos por falta de estímulo y facilidades para hacerlo.

Respecto a productos naturales y objetos científicos para el estudio de la historia natural y ciencias relacionadas con ésta; nuestro museo es demasiado pobre, ya por no tener casi nada, como si se atiende a nuestras renombradas riquezas naturales y a la belleza de nuestra fauna y nuestra flora que rivaliza con al preciosidad de nuestros minerales.

¹² Botero, Clara Isabel. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Bogotá: ICANH - Universidad de los Andes, 2006, pp. 116-123.

Mencionando por separado y brevemente a la Geología, ciencia importante para los mineros, los naturalistas, los ingenieros y otras profesiones, las muestras minerales de la formación geológica y los fósiles de nuestro suelo son insignificantes; y en cuanto a restos de antiguos y curiosos animales antediluvianos, que tanto se buscan y adornan las colecciones extranjeras, nosotros los hemos descuidado totalmente y el museo apenas tiene muelas y tres o cuatro huesos de nuestro antiguo Elefante nombrado Mastodonte, y nada más ni de éste u otros de los muchos animales que debieran haber habitado el país en esas épocas.

¿Dónde podrían encontrar nuestros estudiantes o los Establecimientos de educación, colecciones públicas y bien ordenadas que consultar? Qué idea se formarían los extranjeros investigadores que visiten un Museo tan pobre en medio de tanta riqueza!

2° La mejora y aumento del mobiliario apropiado para la conservación y acomodo de los objetos siempre que este gasto no se incluyera en los del Ministerio de Fomento como ha sucedido.

3° Como lo manifesté a S.S. en mi informe, convendría el nombramiento de un Adjunto con las funciones de dibujante, naturalista preparado y vigilante, como también para la recolección de objetos y servicio fuera del Establecimiento.

4° Aunque el local es ya estrecho y tiene otros inconvenientes ofrece en su favor cierta estabilidad: pero si el Gobierno pudiera proveernos con otro estable y más adecuado, sería conveniente solicitarlo¹³.

En la anterior misiva de Pombo se puede observar la conformación de una idea de patrimonio nacional tendiente a preservar los objetos que tenían algún valor científico o histórico. Igualmente se manifiesta su preocupación por la salida del país de las “preciosidades” indígenas -lo que, como anotaba el director, dificultaba todavía más la conformación de la recién creada sección de Arqueología-, como también su inquietud frente a la escasez de muestras naturales y científicas. Todo lo anterior apuntaba, por un lado, al carácter educativo que debía tener el Museo, el cual se veía diezmado dadas las pocas piezas a las que se podían acercar los

¹³ Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHM), 1888. Tomo 0, Doc. 25.

estudiantes en aras de adelantar sus investigaciones; y, por otro, a la idea de que era el lugar donde debía representarse ya no sólo la nación, sino su riqueza, la cual, en palabras de Pombo, no se vislumbraba en medio de la pobreza de lo que se exhibía. Insiste, además, en lo inapropiada que resultaba la instalación en la que se encontraban, en la necesidad de tener más personal (en ese entonces sólo estaban vinculados el conservador, es decir Pombo, y un ayudante) y en la premura económica en la que se hallaba el establecimiento en la medida en que no llegaban las partidas asignadas por el Gobierno.

Pese a todos estos obstáculos, Pombo logró aumentar de manera considerable las colecciones¹⁴ y posicionar el establecimiento como una institución de cierta relevancia en el país. Bajo su gestión, los donantes y miembros del Gobierno comenzaron a ver el Museo como el albergue por excelencia del patrimonio, y empezaron a donar y remitir, respectivamente, los objetos que consideraban debían conservarse como piezas claves del rompecabezas nacional, con la confianza de que allí serían debidamente custodiados. Una carta enviada por las hermanas Teodolinda y Manuela Briceño Santander al director del Museo hace visible esta situación:

Habiéndonos impuesto de la solicitud que U. hace del periódico “El Telegrama” N. 137 de un retrato del General Francisco de Paula Santander, para completar la Galería Histórica del Museo Nacional; hemos creído corresponder al patriótico interés que U. tiene por ese Establecimiento, haciendo donación para el Museo Nacional de un hermoso retrato al óleo del Vicepresidente de Colombia, que nosotros conservamos con respetuoso cariño y como recuerdo de familia¹⁵.

¹⁴ En la *Breve guía del Museo Nacional* (1881) se registran 79 piezas. Cinco años más tarde, en la *Nueva Guía Descriptiva del Museo* se registran 305.

¹⁵ AHM, 1887, Tomo I, Doc. 7.

Pombo, además, tomó parte activa en la tarea de catalogar las piezas del Museo, y para tal efecto firmó un contrato con el Secretario de Instrucción Pública de aquel entonces. En dicho contrato quedó plasmada la forma en la que estaba planteada la división de las colecciones: Pombo asumió la clasificación de los *objetos de historia natural*, Genaro Balderrama la de la *sección botánica* y Saturnino Vergara la de *historia patria, arqueología y pinturas*. El resultado de su labor fue publicado en 1881 bajo el nombre de *Breve guía del Museo Nacional*. Cinco años más tarde, en 1886, dado el notable aumento de las colecciones, se publicó la *Nueva Guía Descriptiva del Museo*, con el fin de registrar de manera oficial las nuevas piezas que habían ingresado¹⁶.

Fidel Pombo ejerció como director hasta el día de su muerte, en 1901. Ese año, Wenceslao Sandino Groot, naturalista y botánico, lo sucedió en el cargo. Antes de terminar su gestión, el Ministerio de Instrucción Pública - otrora Secretaría de Instrucción Pública- dictó un reglamento en el que se establecía con claridad la tarea primordial que le competía al Museo: conservar sólo las piezas que tuviesen un verdadero valor histórico o científico. Además especificó las secciones en las que deberían clasificarse los objetos: *Historia Patria y antigüedades*, *Historia Natural* (dividida a su vez en cuatro secciones: Botánica, Zoología, Mineralogía y Paleontología), y *Objetos de industria nacional y frutos de exportación*.

El reglamento fue dictado en 1905, y ese mismo año se incorporó un nuevo director al establecimiento: Santiago Cortés, quien permaneció menos de seis meses en el cargo, siendo relevado por Rafael Espinosa Escallón, el cual estuvo al frente del Museo hasta 1910. Espinosa, al igual que Pombo, era ingeniero de la Universidad de Yale. Durante su dirección, la institución

¹⁶ Ver Pérez Benavides, Amada Carolina, *Op.cit.*

mantuvo un constante intercambio de correspondencia y publicaciones con establecimientos que tenían un carácter similar (como la Smithsonian Institution, el Museo Nacional de Montevideo y el Institut de Sociologie de Bruxelles), y suscribió al Museo en la American Association of Museums¹⁷. Otro de los aportes fundamentales de Espinosa Escallón fue la juiciosa catalogación que hizo de los objetos que la institución tenía y la publicación, en 1907, del Apéndice a la Guía hecha por Pombo en 1886; a través de ésta se dio nuevamente un carácter público a las colecciones y además facilitó el reconocimiento del Museo en el ámbito internacional.

Este periodo se cierra con la dirección del publicista Ernesto Restrepo Tirado (1862-1948), quien ocuparía el cargo hasta 1920. Restrepo, además de ser miembro fundador de la recién creada Academia Colombiana de Historia, tenía en su haber la publicación de varios trabajos sobre la época prehispánica, entre los que cabe mencionar los siguientes: *Estudio sobre los aborígenes de Colombia* (1892), y *Ensayo etnológico y arqueológico de la Provincia de los Quimbayas en el Nuevo Reino de Granada* (1892). En adelante, el Museo estaría marcado por la impronta de los lugares institucionales¹⁸ a los que pertenecía su director, quien lo llevó a consolidarse de manera clara como un museo histórico y arqueológico.

¹⁷ Ver, entre otros: AHM, 1904, Tomo 2, Doc. 38; 1906, Tomo 2, Doc. 6; 1907, Tomo 2, Docs. 13, 14, 15, 16, 18, 25, 27, 28, 30, 40 y 44; 1908, Tomo 2, Docs. 3, 4, 8, 9, 14, 24, 2 y 27; 1909, Tomo 2, Docs. 1 y 7.

¹⁸ Aquí se entiende por lugar institucional los modelos culturales, los núcleos de tradición y los referentes sociales desde los cuales se elabora una percepción específica de la realidad, o se construye un texto determinado. Ver: De Certau, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993, pp. 68 y ss.

1.2. El museo como escenario nacional

En este apartado se abordará el Museo Nacional, entre los años de 1880 y 1910, en tanto espacio institucional en el que se despliegan las representaciones sobre la historia patria y los pobladores de Colombia, con el objeto de establecer qué segmentos fueron articulados -haciendo visibles a los grandes ausentes-, y examinar el lugar simbólico que dentro de este marco les fue otorgado a las mujeres.

Como se mencionó en el apartado anterior, el museo que en sus inicios fue de historia natural, llegó a consolidarse como una institución en la que se



privilegiaban los objetos históricos. Entre éstos, se contaban aquellos que permitían insertar la historia del país en el devenir de la civilización occidental. En ese sentido, objetos tales como un plato de

mármol hallado en las ruinas de Pompeya o una figura egipcia, encontraban lugar en el entramado de la historia nacional, al igual que las vistas de ciudades europeas o las reproducciones de los cuadros que albergaban los museos de tal continente. El trazado de esta



línea de continuidad, que se naturalizaba al dejar por fuera las rupturas y tensiones, igualmente permitió vincular el pasado colonial con el período republicano a través de la exhibición conjunta y cronológica de los retratos

de los monarcas españoles, los virreyes de la Nueva Granada y los gobernantes locales¹⁹.

En contraste, los indígenas fueron representados de manera colectiva y sin que se establecieran mayores distinciones entre las etnias. De este modo, pese a que el Museo contaba con una cantidad considerable de objetos de tales grupos -como vasijas y piezas de orfebrería-, estos no eran articulados al relato nacional en tanto parte de él, sino, más bien, como una suerte de anexo curioso.

Los indígenas, entonces, no ingresaron a la colección en calidad de antepasados ni de contemporáneos, sino en calidad de habitantes originales del territorio. Esto da buena cuenta del lugar que les era asignado, ya no sólo en el pasado, sino en el presente, dado que seguían siendo considerados como un sector marginal. Las pocas veces que se alude a ellos como coetáneos es en tanto miembros de alguna misión católica, es decir, como pobladores bajo una suerte de etapa de transición entre “la barbarie” y “la civilización”. Una carta enviada el 19 de abril de 1890 por Juan Nepomuceno Rueda, Obispo de Sebastópolis y Vicario Apostólico del Casanare -comisionado para visitar a las tribus salvajes “con el objeto de atraer, evangelizar y reducir á la vida civil á los indios de esa región” y elaborar un informe “del resultado de su viaje, pormenorizando en la relación que haga todo lo relativo á los productos naturales, manufacturas, costumbres, religión, estaciones, temperatura, población y extensión del territorio que visite”²⁰-, en la que se registra la donación de unos objetos

¹⁹ Ver Pérez Benavides, Amada Carolina, *Op.cit.*

²⁰ Rueda, Juan Nepomuceno. *Informe que el Obispo de Sebastópolis y Vicario del Casanare da a S.S. Ministro de Hacienda sobre visita a las tribus del Casanare*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1889, p. 3, citado en: Pérez Benavides, Amada Carolina. “Representaciones y prácticas sobre las tribus errantes: la construcción de la otredad en el proceso de redefinición de la

elaborados por los indígenas que moraban a orillas del río Curiana, permite ilustrar esta afirmación: “Sírvese darles colocación en el Museo que tan dignamente dirige U.: aunque no son objetos valiosos, pero tienen el mérito de ser hechos por los indios, y de revelar lo que serán capaces de hacer en las artes y en las ciencias luego de que se inicie en ellos la civilización cristiana que desean y á que se prestan sin grandes esfuerzos”²¹. El territorio era, entonces, el único puente entre esos ‘otros’ y aquellos que se legitimaban como forjadores de la historia nacional, quienes por el contrario sí figuraban individualmente, bien a través de las prendas u objetos que les pertenecieron o por intermedio de sus retratos, el género de representación de las elites por excelencia.

1.3. El altar de los patricios

De los retratos que albergaba el Museo, una cantidad considerable conformaba la colección Constancio Franco (1842-1917²²), la cual ingresó al Museo en 1886. Franco, además de ser pintor, tuvo una carrera prolífica en las letras²³ y una destacada trayectoria como funcionario público: durante los gobiernos de los liberales radicales se desempeñó como Senador y director de Instrucción Pública del Estado de Cundinamarca y, luego, durante la Regeneración, hizo parte de varios comités para la conmemoración de las fechas patrias²⁴.

política misional en Colombia. 1868-1902”. Ponencia presentada en el XIV Congreso Colombiano de Historia. Tunja, 2008, CD ROM, pp. 11-12.

²¹ AHM, 1890, Tomo 0, Doc. 21.

²² Según Ospina, Joaquín. *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*. Bogotá: Cromos, 1927, Tomo I, p. 823.

²³ Fue autor de numerosos textos de contenido histórico, dramas, novelas, comedias y artículos periodísticos, y fundó los periódicos *El Centinela*, *El Ciudadano*, *El Porvenir* y *El Registro*.

²⁴ Franco, Constancio. *Apuntamientos para la historia de la guerra de 1876 y 1877*. Bogotá: Época, 1877, pp. XII-XIII; y Riviere, Luisa. *La formación de los ciudadanos en la obra de*

Entre sus obras de corte histórico, una buena parte estuvo dedicada a los héroes de la campaña libertadora²⁵, como *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la Independencia*, publicada en 1880 con el ánimo de “tributar homenaje a todo lo que es prodigioso, justo y bueno”, así como de “contribuir a popularizar la memoria de los padres de la Patria, fundadores de la República”²⁶. Tales objetivos son sugerentes pues, por un lado, hacen visible la configuración de un cuadro de patricios, conformado por aquellos que eran considerados como padres de la patria y, por ende, como fundadores de la república, a los que se les atribuían virtudes como prodigiosidad, justicia y bondad; y por otro, la necesidad de popularizarlo entre los habitantes del territorio.

El libro está dividido en tres partes: ‘Bolívar’, ‘Héroes Granadinos’ y ‘Héroes Venezolanos’, y según su autor sería complementado con otras ediciones, dado que pretendía “dar a la estampa tantas memorias biográficas cuantos retratos consiga de aquellos preclaros varones que hicieron nuestra emancipación, a fin de formar una colección lo más completa posible de cuadros al óleo”²⁷. Aunque no consiguió materializar la primera empresa, sí logró conformar una colección de 151²⁸ retratos de próceres militares y civiles, neogranadinos y venezolanos.

Constancio Franco. Tesis para optar por el título de Historiadora. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2007, p.4.

²⁵ Entre otros: Franco Vargas, Constancio. *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la independencia*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880; -----, *Compendio de la Historia de la Revolución de Colombia*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1881.

²⁶ Franco Vargas, Constancio. *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la independencia*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880, ‘Dos palabras’.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Según Riviere, Luisa. *Op. cit.*, p.4.



Constancio Franco Vargas
(atribuido)
Simón Bolívar
Ca. 1886
Óleo sobre tela, 94,7 x 72,5
Museo Nacional de Colombia

En la ejecución de los óleos participó Julián Rubiano, quien es mencionado por Franco en la introducción del libro al hacer referencia a la serie de retratos que se había impuesto elaborar: “hace ya para dos años se están trabajando por nuestro hábil artista, discípulo y miembro de la Academia de pintura de México, Julián Rubiano”²⁹. Ahora bien, conforme al Catálogo publicado por Ernesto Restrepo Tirado en 1912, también intervendría el pintor Eugenio Montoya. Según Carmen Ricaurte³⁰, Rubiano y Montoya dibujaron los rostros, en tanto que Franco se ocupó de pintar los uniformes. En general, sus trazos no se destacan por tener mérito artístico, pero sí por

²⁹ Constancio Vargas, Francos. *Rasgos biográficos, Op. cit.*, ‘Dos palabras’ (sin numeración).

³⁰ Ortega Ricaurte, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1965.

su esfuerzo a la hora de representar lo más fidedignamente posible los distintos grados y tropas a los cuales pertenecieron los miembros del ejército libertador, así como las condecoraciones que recibieron por sus servicios, lo cual acentúa su carácter de héroes. En esta medida, el valor de la colección no emerge de su factura artística, sino de su interés por honrar a los padres de la patria.

Aparte del cuidado con el que Franco abordó la tarea de pintar la indumentaria de los militares, tantos éstos como los patriotas civiles fueron representados siguiendo las mismas directrices: aparecen en primer plano, y desde el torso hacia arriba; sus cuerpos están de medio lado, en tanto que sus cabezas se hallan de frente, en algunos casos, y en posición tres cuartos, en los demás; sus miradas se dirigen al horizonte y no al observador, lo que les da un aire de lejanía; figuran desprovistos de escenario, y una paleta de colores oscuros cubre el fondo.

Ahora bien, se efectuaron dos operaciones, en lo que a la representación de los sectores marginales se refiere, que ameritan ser examinadas: por un lado, el ‘blanqueamiento’ de los mulatos y mestizos -el almirante José Prudencio Padilla, entre ellos- con una excepción que confirma la regla: Leonardo ‘el negro’ Infante, como era conocido dentro de las tropas, fue pintado atendiendo a los rasgos de su raza³¹; y, por otro, la “masculinización” de las mujeres. Claro está, que en su caso, el hecho mismo de aparecer dentro de la colección es significativo, dado que se trataba de la configuración del cuadro de los próceres y fundadores de la patria.

³¹ Este caso tiene total importancia en la medida en que su retrato se constituyó en la única pieza que representaba a las comunidades afrodescendientes.



Constancio Franco Vargas
Leonardo Infante
Ca. 1880
Óleo sobre tela, 67,5 x 53,5 cm
Museo Nacional de Colombia

Se tiene entonces, que no sólo se seguía un modelo en lo que respecta a los aspectos de composición de los retratos, sino también en lo concerniente a los rasgos físicos y de carácter que debían distinguir a los héroes, quienes preferentemente tendrían que ser hombres y blancos.

En lo que atañe a las mujeres sólo dos fueron incorporadas a esta colección, ambas bajo la categoría de próceres: Carmen Rodríguez de Gaitán y su hermana Juana Rodríguez. De la primera, señala Pedro María Ibáñez: “Doña Carmen Rodríguez de Gaitán, hermana del guerrillero José Ignacio Rodríguez, llamado El Mosca (...) y otras damas de igual distinción,

prestaban sus servicios a los jefes de guerrillas”³². En tanto que de Juana se lee en la Guía del Museo Nacional: “prestó grandes servicios a la causa de la revolución con sus dineros y contingentes de hombres que despachaba desde Gachalá por su cuenta al Vicepresidente de la República”. En estos textos aparecen dos elementos que nos permiten situarlas como parte de la élite. En primera instancia, la distinción propia de una dama que se le reconoce a Carmen y, en segundo lugar, la riqueza con la que se caracteriza a Juana, quien ponía su dinero y sus contingentes de hombres al servicio de la causa patriota.

Los retratos, por su parte, permiten hacer visibles otros aspectos. En general, en lo que a la composición respecta, siguen el modelo usado en el resto de la colección. No obstante, a diferencia de los hombres, tanto Carmen como Juana son representadas en sus años de vejez, especialmente la segunda, cuyas arrugas y canas aparecen de manera pronunciada. Esto es sugerente dado que eran contemporáneas de los demás, así que podría señalarse que con ello también se apuntaba a su masculinización, en la medida en que su avanzada edad puede ser entendida como un atenuante de la pasión y sentimentalismo que les eran atribuidos a las mujeres como cualidades inherentes. Por otro lado, es notorio que no se hizo énfasis en exaltar su condición de mujeres. Ambas próceres fueron dibujadas con rasgos fuertes y expresiones adustas, tal vez con el objeto de masculinizarlas todavía más al despojarlas de la belleza y dulzura con las que solían ser representadas las mujeres. A este respecto, es nuevamente en Juana en quien recae todo el peso de este modelo pues nada en su retrato, salvo el nombre que lo titula, da indicios de que se trata

³² Ibáñez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá de Pedro M. Ibáñez*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1913,1923, Tomo III, Capítulo XLIX.

de una mujer. En este sentido, su hermana resultó más favorecida, dado que lleva un arete, moña y vestido con cuello de encajes.



Constancio Franco Vargas
Carmen Rodríguez de Gaitán
Ca. 1886
Óleo sobre tela, 67 x 54 cm
Museo Nacional de Colombia



Constancio Franco Vargas
Juana Rodríguez
Ca. 1880
Óleo sobre tela, 66,5 x 54 cm
Museo Nacional de Colombia

Hay otra pieza en lo que a la representación de mujeres respecta que resulta de singular importancia. Se trata de un ejemplar de las estampillas de correos conmemorativas del Primer Centenario de la Independencia, con el retrato de Policarpa Salavarrieta, que fue remitido al Museo Nacional en 1910 por la Dirección General de Correos y Telégrafos, junto a los otros nueve de la serie:

Uno de \$ 10-00 (Bajo relieve del pedestal de la estatua de Bolívar en la plaza principal de Bogotá).

Uno de \$1-00 (Bajo relieve del mismo pedestal).

Uno de \$0-20 (Retrato del General Francisco de P. Santander, “El Hombre de las Leyes”).

Uno de \$0-10 (Retrato de Francisco J. de Caldas, “El Sabio”, fusilado por orden del Gobierno español).

Uno de \$0-10 R. (Cuadro representativo del fusilamiento en Cartagena, por orden del Gobierno español, de nueve próceres.)

Uno de \$0-05 (Busto de la estatua del Libertador, Simón Bolívar. Plaza principal de Bogotá.)

Uno de \$0-05 A.R. (Retrato de José Acevedo y Gómez, “Tribuno del pueblo”).

Uno de \$0-02 (Retrato de Antonio Nariño – Precursor de la Guerra magna.)

Uno de \$0-01 (Retrato de Policarpa Salavarrieta, heroína fusilada por orden del Gobierno español).

Uno de \$0-00 (Retrato de Camilo Torres, gran jurisconsulto, uno de los primeros mártires de la Independencia)³³.

Se tiene así que en 1910, en el marco de la celebración del Centenario, Policarpa aparecía como una de las figuras centrales de la Independencia colombiana, al lado de personajes como Simón Bolívar -de quien se hicieron tres estampillas-, Francisco de Paula Santander, Francisco José de Caldas, José Acevedo y Gómez, Antonio Nariño y Camilo Torres. Por otro lado, cabe resaltar que en esta misiva también se puede apreciar una caracterización de cada uno de los próceres y, en esa medida, señalar, que cada uno de ellos encarnaba un modelo de ciudadanía: encabezando el cuadro se halla El Libertador, seguido de “El Hombre de las Leyes”, “El Sabio, el “Tribuno del pueblo”, el Precursor de la Guerra magna, la heroína fusilada y el gran jurisconsulto.

Esta estampilla de correo conmemorativa del Centenario con el retrato de Policarpa Salavarrieta, y los retratos de Juana y Carmen Rodríguez, son las únicas representaciones de mujeres dentro del Museo, durante el periodo estudiado, que se articulan a un espacio del dominio masculino: la guerra.

³³ AHM, 1910, Tomo III, Doc. 27.

El resto de las piezas “femeninas” que se albergaban -12 en total-, las exaltan en tanto santas -aparece, claro está, la mismísima Virgen, modelo femenino por excelencia-, esposas o madres, siendo las primeras las de mayor número³⁴. En esa medida, podría pensarse que a través de la inclusión de Policarpa, Juana y Carmen en el cuadro de fundadores de la patria, se subvertía el arquetipo femenino del siglo XIX y principios del XX. Lo que habrá que examinar es cómo se produjo esta subversión y si es que operaba igual en la heroína y las próceres.

1.4. La prócer y la heroína: ¿dos modelos en pugna?

Hay dos ausencias muy elocuentes. Por un lado, la de Policarpa Salavarrieta dentro de la Colección de retratos de Constancio Franco que se exhibía en el Museo Nacional; y por otro, la de Carmen y Juana Rodríguez en la memoria de los colombianos. En esa medida, en el siguiente apartado se busca establecer las razones por las cuales sólo Policarpa logró sobrevivir en la memoria oficial de la nación dada la manera como se configuró su representación en los textos escritos que el mismo Franco elaboró.

En la sala de Emancipación y República del Museo Nacional actual se presenta un nicho completo dedicado a Policarpa Salavarrieta en el que sobresalen los cuadros de Garay y de Espinosa. Sin embargo, en los

³⁴ En total, aparecían seis óleos de la virgen y tres santas, a saber: la Virgen de la Inmaculada Concepción; la Virgen de Kassar en San Petersburgo; la Concepción de tamaño colosal; San Félix de Cantalicio, el Niño Dios y la Virgen; la Piedad y un Ángel teniendo la mano a Jesús; San Pedro Nolasco y la Virgen de la Merced Santa Teresa de Ávila; Magdalena orante, y Santas Justa y Rufina sosteniendo la Giralda; todas ellas en lienzos. Dos esposas y una madre (aparte de la celestial María): los zapatos y el abanico de María Francisca Villanova, esposa del virrey Antonio Amar y Borbón; el Manto que perteneció a la reina mujer del inca Atahualpa; y el retrato de Leticia Bonaparte, madre de Napoleón.

catálogos examinados para esta investigación sólo se encuentra la estampilla anteriormente referida.



José María Espinosa
Policarpa Salavarrieta
1855
Óleo sobre tela
Museo Nacional de Colombia

El hecho de que no haya registros de que Franco haya pintado el retrato de Policarpa llama poderosamente la atención, pues éste escribió un drama histórico sobre la heroína, titulado *Policarpa*, y además la incluyó en su obra *Rasgos Biográficos de los Próceres y Mártires de la Independencia*, en la que figuraba al lado de 12 neogranadinos; un lugar de excepción que también le es otorgado en la colección de estampillas conmemorativas del Centenario de la Independencia que ingresó al Museo en 1910.

En *Rasgos Biográficos*, el autor, contrario a lo que estilaba cuando se trataba de los próceres hombres, primero hace una extensa introducción en la que explica, recurriendo incluso a varios acontecimientos de la historia occidental, la particularidad de la heroicidad de Policarpa gracias a su género. En varios de los apartados de tal introducción, se lee:

En la tierra en donde nos cabe en suerte aparecer al mundo, todo es grande y magnífico: allí están nuestras más caras afecciones, la memoria de nuestros antepasados, sus glorias y tradiciones, sus virtudes que se reflejan en nosotros, y los huesos sagrados de nuestros padres, que nos inspiran veneración.

De este conjunto de circunstancias viene lo que se llama amor patrio, sentimiento acaso el más poderoso y sublime del alma. Cosa rara! Este amor al país en que se ha visto la primera luz, es más vehemente en la mujer, que obedece sinceramente a la religión del sentimiento, que en el hombre, dado de suyo a mayores y más dilatadas contemplaciones.

La mujer, hecha de ternura y fidelidad como las Gracias alegóricas, reduce el universo al hogar, al esposo, al hijo, al padre, al hermano, al amante que la desvela, a la flor que cultiva, a la tumba que guarda las cenizas de los que le pertenecen, al templo donde eleva su espíritu a Dios!..... El hombre tiene también estas adoraciones, pero él no se liga solamente a esos vínculos, sino que va mas allá, internándose en un mundo más grande a que se siente ligado por la inteligencia.

He aquí la razón por qué es mayor el entusiasmo patrio en el sexo débil que en el Fuerte. Entusiasmo corroborado por la historia y que más de una vez ha libertado de la esclavitud a los pueblos³⁵.

Se tiene entonces, que al tratarse de una mujer, el entusiasmo patrio es aun mayor en la medida en que es avivado por el sentimiento, el cual, según el autor, es la religión de las mujeres, y no por la inteligencia que introduce a los hombres en un mundo que excede a los dominios puramente femeninos, es decir, al templo y el hogar, a Dios y la familia. Y continúa Franco: “tratándose de servir a su causa, ella compromete cuanto le rodea, hace, sin

³⁵ Franco Vargas, Constancio. *Op. Cit.*

pretenderlo, un poema de su vida, y al inmolarse no piensa siquiera en que al otro lado del suplicio la espera el Dios de la inmortalidad para presentarla a las venideras generaciones como un luminoso ejemplo de abnegación, de desinterés y de patriotismo”³⁶. Aquí se pone de presente que en el caso de Policarpa, el ideal femenino, el del ‘ángel del hogar’, no se subvierte necesariamente. Más bien se amplía, pues ya no sólo se trata del ángel del hogar, sino de la patria, a la que defiende armada de afecto hasta el punto de sacrificar su vida.

De otro lado, en las descripciones de Policarpa, el autor, a diferencia de lo que ejecuta en los retratos de Juana y Carmen Rodríguez, se deleita con los rasgos femeninos, en los que destaca la blancura de Salavarieta y su distinción natural pese a que no pertenecía a los segmentos sociales que se adjudicaban como propias esas características: “Era de bella fisonomía, de talle airoso aunque pequeño, de mirar ardiente, y en el blanco mate de sus mejillas se entreveía la distinción de su linaje, aun cuando, según las preocupaciones sociales de su tiempo, no había nacido de las clases altas o nobles”³⁷.

Hay otro elemento que es significativo en el caso de Policarpa, y que se reitera en casi todas las representaciones, visuales y escritas, que de ella se hicieron: su imagen se construyó guardando muchas similitudes con las de las santas martirizadas, cuyas vidas configuraban un modelo de virtudes femenino que fue ampliamente difundido en la época colonial. Ello puede advertirse en los retratos de Policarpa -quien la mayoría de las veces aparecía en el escenario de su inmolación-, y también en el escrito de Franco: “En la prisión, la noble hija de Guaduas sufrió los más duros

³⁶ *Ibídem*

³⁷ *Ibídem*.

padecimientos y vejaciones, con la resignación con que esas vírgenes santas del tiempo de la guerra de las cruzadas morían por su Patria y por su Dios”³⁸.

En este recorrido se puede apreciar cómo Policarpa se adecuaba al ideal de mujer promovido a finales del XIX, por hermosa, blanca, virgen, joven y mártir, y quizás fue esto lo que aseguró su preeminencia como modelo femenino. Como lo señala Julio Arias Vanegas, los tipos sí fueron representados, pero ello suponía asignarles un lugar social, político y cultural. En el caso de las representaciones de las mujeres en el Museo, la fuerza que adquiere la de Policarpa, también implica la ubicación de un lugar, con características específicas, a los que debe pertenecer.

Se puede señalar, entonces, que en las representaciones de las mujeres que se hacen en las obras pictóricas e históricas de Constancio Franco, está presente un modelo cultural que las inserta dentro del relato de construcción nacional, adecuándolas a los arquetipos de los fundadores de la patria, pero a la vez diferenciándolas. Se tiene a tres mujeres, dos representadas atendiendo a su linaje, pero desprovistas de rasgos femeninos, en tanto que la tercera se eleva a la cima de los héroes justamente a partir de la exaltación de los valores que se les adjudicaban a las mujeres como esencialmente propios.

³⁸ *Ibídem.*

II. Policarpa Salavarrieta, la heroína del Centenario

Los festejos que tuvieron lugar el mes de julio de 1910 para conmemorar el Centenario de la Independencia de Colombia configuraron una puesta en escena de la nación en la que se trazaba su historia y se hacían visibles aquellos que eran considerados como sus protagonistas. El 20 de julio de 1810, celebrado como día nacional desde 1873, se consolidaba de este modo en la fecha que marcaba el inicio del nuevo mundo: el comienzo de la República.

La programación de eventos, de índole pública en su mayoría, quedó consignada en el libro oficial de conmemoración³⁹ que se editó para conservar la memoria de los mismos. En tal sentido, éste posibilita visibilizar cómo era representado el relato histórico de la nación y de sus fundadores. Siguiendo este orden de ideas, el capítulo que se presenta a continuación busca analizar tanto el conjunto de los festejos como el contenido y la materialidad del carro alegórico y el monumento dedicados a Policarpa Salavarrieta.

Así, en primera instancia, se atenderá a las características mismas del texto, tanto de forma como de contenido, con el objeto de abordar en su conjunto la celebración del Centenario y ubicar en este marco los lugares que dentro de éste ocupó la conmemoración de Policarpa Salavarrieta como heroína. Luego, el análisis recaerá en los dos eventos en los que fue honrada: el desfile histórico del 20 de julio y la inauguración de su estatua en la Plaza de las Aguas.

³⁹ Marroquín, Lorenzo e Isaza, Emiliano. *Primer centenario de la independencia de Colombia. 1810- 1910*. Bogotá: Escuela tipográfica salesiana, 1911.

2.1 El libro oficial de la celebración

La obra que se elaboró para dejar testimonio de los actos de festejo del Centenario de la Independencia también hacía parte del proyecto de celebración concebido por la Junta central. De hecho, el texto fue escrito por dos de sus integrantes, Emiliano Isaza⁴⁰ y Lorenzo Marroquín⁴¹, quienes dan cuenta de los objetivos del libro en sus primeras páginas:

Tal obra atestiguará en lo porvenir el patriotismo con que la generación de 1910 supo honrar a los próceres. Ella será de un valor inestimable para el estadista, el filósofo y el historiador, pues podrán ver descrito allí de un modo gráfico el estado de la civilización de Colombia en la primera centuria de la Independencia. Quedan en ellas representados las ciencias, las artes, las letras, el comercio, la industria, la agricultura y la ganadería. Y a la verdad, al recorrer las páginas de esta obra, una satisfacción patriótica inunda el alma, porque se ve de un modo claro que la nación, a pesar de sus dificultades y amarguras y no obstante las tortuosidades del camino, reveló en el Centenario poderosa vitalidad, notable inteligencia, buenos conocimientos en todos los ramos del saber humano, aptitud especial así para las artes liberales como para la industria, y para la exportación del suelo fértil, si hostil y bravío, en donde ha tenido que desplegar sus energías⁴².

⁴⁰ Humanista y político de tendencia conservadora moderada. Desempeñó cargos como Ministro plenipotenciario de Colombia en el Ecuador durante la administración del presidente Marroquín; fue Secretario de la legación colombiana en el Vaticano (lo que implicó su participación en la redacción del Convenio de 1888 entre el Estado colombiano y la Santa Sede), y Ministro de Instrucción Pública en la administración de Rafael Reyes, entre otros. Tomado de: Ospina, Joaquín. *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*. Bogotá: Editorial Águila, 193, p.141.

⁴¹ Político e intelectual colombiano de tendencia conservadora. Era hijo del presidente José Manuel Marroquín y ocupó diferentes cargos públicos entre los que se destacan el haber sido Senador de la República. Junto con Rivas Groot, escribió la novela *Pax* en 1907.

⁴² Marroquín, Lorenzo e Isaza, Emiliano. *Op. cit.*, p. II.

Se tiene así que los destinatarios del texto eran fundamentalmente los estadistas, filósofos e historiadores que en el futuro se acercaría a esta obra para de alguna manera juzgar el patriotismo de la celebración del Centenario, así como el grado de progreso y civilización que había alcanzado el país para la época. No es casual entonces que para la celebración se hayan escogido exposiciones de ciencias, artes y letras que darían cuenta del progreso intelectual, al igual que otras de comercio, industria, agricultura y ganadería que exhibirían el progreso material. En este sentido, el libro no fue concebido únicamente para conmemorar la Independencia, sino también para conservar la memoria del Centenario, lo cual permite establecer una línea temporal continua de la nación.

En lo que respecta a su materialidad, la obra fue impresa en gran formato, usando una tipografía elegante así como copiosas ilustraciones y fotografías. En lo concerniente al contenido, en sus páginas se encuentran: una nota de los autores del libro a los presidentes del Senado y de la Cámara de Representantes, una introducción del señor Guillermo Camacho, el informe de la Comisión Nacional del Centenario al Presidente de la República, la contestación del Presidente -entre otros documentos oficiales-, y el registro de cada uno de los actos conmemorativos efectuados entre el 15 y el 31 de julio de 1910. Así, este índice da cuenta, por un lado, del talante institucional del texto dado que éste parte de las notas oficiales y, por otro, del modo en que sus autores concibieron los festejos, puesto que los distintos actos fueron reseñados respondiendo al orden cronológico en el que se realizaron, sin que haya habido intento alguno de abordarlos temáticamente.

En lo que toca a las imágenes, preponderan los retratos de las personalidades de aquel entonces, varios edificios y monumentos públicos

de Bogotá, y algunos actos como procesiones cívicas y desfiles llevados a cabo en la capital, de tal suerte que la obra se encuentra atravesada por un modelo de representación en el que la elite bogotana se exhibe como protagonista indiscutible de la conmemoración del Centenario.



Señora doña Soledad Acosta de Samper

2.2. Organización de los festejos

La celebración del Centenario de la Independencia tuvo un claro carácter oficial. Aprobada por el Senado y la Cámara de Representantes en 1907, la organización de los actos estuvo a cargo del gobierno de Rafael Reyes, presidente de la República entre 1904 y 1909. Marcada por dos procesos cruciales en la historia de Colombia: la pérdida de Panamá y la sangrienta guerra civil de los Mil Días, la presidencia de Reyes intentó una

política de reconciliación, modernización y reconstrucción nacional, un mensaje de unidad que sin embargo se rompió pronto y que hizo que Reyes se mantuviera en el poder como dictador.

Finalmente derrocado en 1909, las fiestas del Centenario acabaron por realizarse durante el gobierno de transición del General Ramón González Valencia. Por su parte, el libro conmemorativo no se publicaría sino hasta el inicio del mandato presidencial de Carlos E. Restrepo, quien encabezaba una alianza entre los sectores moderados del partido liberal y del conservador, conocida como republicanism, que buscaba superar los fanatismos políticos para lograr el progreso de la nación⁴³. Precisamente este intento de superar los fanatismos y el caos en el que se hallaba el país terminó por legitimar en el poder a una elite y por marcar, con ello, las características de las celebraciones con un modelo basado en los festejos realizados en el centenario de la Revolución Francesa⁴⁴.

Siguiendo, pues, el modelo francés, el gobierno organizó un conjunto de actos para conmemorar la gloria de la nación, entre los que figuraron exposiciones nacionales y dos congresos estudiantiles que buscaban inculcar entre los más jóvenes el amor a la patria y el conocimiento de las hazañas del pasado. Dichos actos tuvieron, por otro lado, al igual que en el París de 1889, un doble carácter público y privado.

Así, mientras que las recepciones privadas que se celebraron en clubes sociales o academias de artes o ciencias, eran exclusivas para las elites locales, entre los actos públicos se programaron incluso obras de

⁴³ Ver: Palacios, Marco y Safford, Frank. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida: su historia*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002.

⁴⁴ Ver: Martínez, Frederic. "¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario". *Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2000.

beneficencia, si bien algunos de ellos no dejaron de estar protagonizados por corporaciones particulares. Entre los actos públicos realizados en calles, paseos, parques y plazas, figuraron inauguraciones de edificios y monumentos, descubrimiento de placas conmemorativas, desfiles cívicos, homenajes y procesiones religiosas, misas, oraciones y Tedeums, explicables merced al carácter confesional que tenía el Estado desde 1886.

Otra de las características de los actos conmemorativos fue la reivindicación de la herencia española, reflejada en la importancia que se le dio a la colonia hispana que residía en el país, que donó una estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada. Se continuaba, así, con el legado del gobierno conservador de la Regeneración (1886-1901) que fundamentó los actos conmemorativos del cuarto centenario del descubrimiento de América en la consolidación de la lengua y la religión como pilares de la identidad nacional, y en su lealtad a la Corona española a través del regalo de invaluable tesoros indígenas y la erección de dos estatuas de los Reyes Católicos en la Plaza España, entre otros.

2.3. Desfiles, carros alegóricos y monumentos

El inicio del siglo XX, con los logros alcanzados hasta el momento en materia de progreso y modernización, y tras todo un siglo de inestabilidad económica, política y social, se constituía en un momento crucial para mirar al futuro con esperanza, pero sin olvidar los legados del pasado. La importancia que adquirió la celebración del Centenario de la Independencia pone de manifiesto que existía una preocupación por realizar un balance de la historia nacional partiendo del acontecimiento que se consideraba como fundador y que esa nueva mirada hacia el futuro,

habría de estar, en consecuencia, inscrita en la continuidad de un proyecto civilizador.

De ahí la importancia que en las celebraciones adquirieron las imágenes, las puestas en escena y los discursos sobre los héroes fundadores. En Bogotá se erigió una galería de monumentos a dichos héroes que, al exaltar sus recuerdos, no sólo operaban como mecanismos de memoria, también permitieron articular un sentido para la historia patria. Eran estatuas que ponían rostros y nombres a quienes se instituían como ancestros, forjadores de un pasado común. Entre ellos figuraron especialmente aquellos que encarnaban la valentía y el espíritu civilista y letrado (como Simón Bolívar), pero también una mujer: Policarpa Salavarrieta. Todo un mensaje reforzado por los discursos del acto de inauguración, que transmitían valores de patriotismo y abnegación que pretendían servir como modelo a los ciudadanos del siglo XX.

En cuanto a la escenificación de la memoria, ésta se hizo especialmente notoria a través de dos tipos de actos: por un lado, los eventos en los que se usan objetos patrimoniales como dispositivos de rememoración, y los desfiles históricos. Claro ejemplo de lo primero fue la misa de campaña que se llevó a cabo en la plaza de Bolívar en la que se utilizaron las banderas históricas que habían sido enarboladas por los héroes de la Independencia, y que eran albergadas en el Museo Nacional. Este uso se daba como elemento de recordación, para revivir el pasado a través de dichas banderas y vehicular un sentimiento de comunión entre los ciudadanos del presente y aquellos a los que se consideraba como ancestros⁴⁵.

⁴⁵ Ver Pérez Benavides, Amada Carolina. "Escribir la historia patria y curar la memoria: una aproximación a los impresos y a las disposiciones museográficas como formas de representación del pasado nacional. Colombia 1880-1910". Ponencia presentada en el VII Congreso Ecuatoriano



El General Wenceslao Ibáñez da las gracias inmediatamente después de la inauguración

De otro lado, los desfiles históricos, actos centrales de la celebración, se constituyeron en una representación teatral de la visión oficial de la historia nacional. Con ellos se llegaba a un gran número de personas para ejemplificarles, a modo de episodios, cómo la nación caminaba por la ruta del progreso. Así, la procesión histórica estuvo conformada por seis carros alegóricos en los que la tradición indígena prácticamente desaparecía, para centrarse, una vez más, en el legado hispánico a través del descubrimiento y la conquista, así como en la gesta independentista. Dichos carros representaban: el descubrimiento de América, los conquistadores en la Sabana, Nariño en Pasto, Policarpa Salavarrieta, Ricaurte en San Mateo y las tres repúblicas. Cabe resaltar que los carros alegóricos de Nariño, Policarpa y Ricaurte hacían visibles tres coyunturas del proceso

de Historia y IV Congreso Sudamericano de Historia: "Las independencias, un enfoque mundial". Texto inédito, 2009.

independentista encarnadas cada una por un prócer o por un mártir de la patria: Nariño representaba el periodo inicial de la Independencia dado su carácter de precursor; Policarpa simbolizaba el sacrificio de los patriotas durante el periodo de la Reconquista, y Ricaurte encarnaba al mártir por excelencia de las batallas de Independencia.



Carro alegórico de la Pola

2.4. La Pola yace por salvar la patria

Como se mencionó anteriormente, uno de los motivos que caracterizó la celebración del Centenario fue el de los héroes de la Independencia, quienes figuraban como fundadores de la patria y modelo para los ciudadanos que los traían a la memoria. En este sentido, resulta significativa la presencia de Policarpa Salavarrieta en el panteón nacional, pues fue la única mujer que alcanzó tan elevadas cumbres, al punto de que fue escogida como uno de los temas de los carros alegóricos del desfile histórico del 20 de julio. Además, el día 29 del mismo mes, y como parte de la programación oficial de las fiestas, se inauguró un monumento para honrar e inmortalizar su sacrificio patriótico, evento que es reseñado en el libro del Centenario en un capítulo exclusivamente dedicado al mismo.

La estatua de Policarpa, que se erigió por iniciativa de la Junta del Centenario del barrio de las Aguas, fue modelada en cemento por el artista Dionisio Cortés y, por este motivo, en el texto se advierte que debía ser reemplazada por una de bronce en el corto plazo. El monumento la representa en el patíbulo, con las manos atadas y sentada en el banquillo de su inmolación, con lo cual se ponía todo el acento en la escena de su martirio.

Al acto de inauguración acudieron varios miembros del Gobierno, entre otros: el Secretario General de la Presidencia, el Ministro de Guerra, el Gobernador de Cundinamarca y un miembro de la Comisión Nacional del Centenario, con lo cual se reafirmaba su carácter institucional, pese a provenir de una iniciativa barrial. Además, asistió una gran concurrencia, compuesta mayoritariamente por señoras y niñas. De otro lado, la presencia de mujeres también fue mayoritaria en las actividades que se

programaron durante la jornada conmemorativa. Así, no sólo se le rendía tributo a la heroína del pasado, sino también a las mujeres del presente al otorgarles un lugar visible dentro de los festejos y la sociedad.

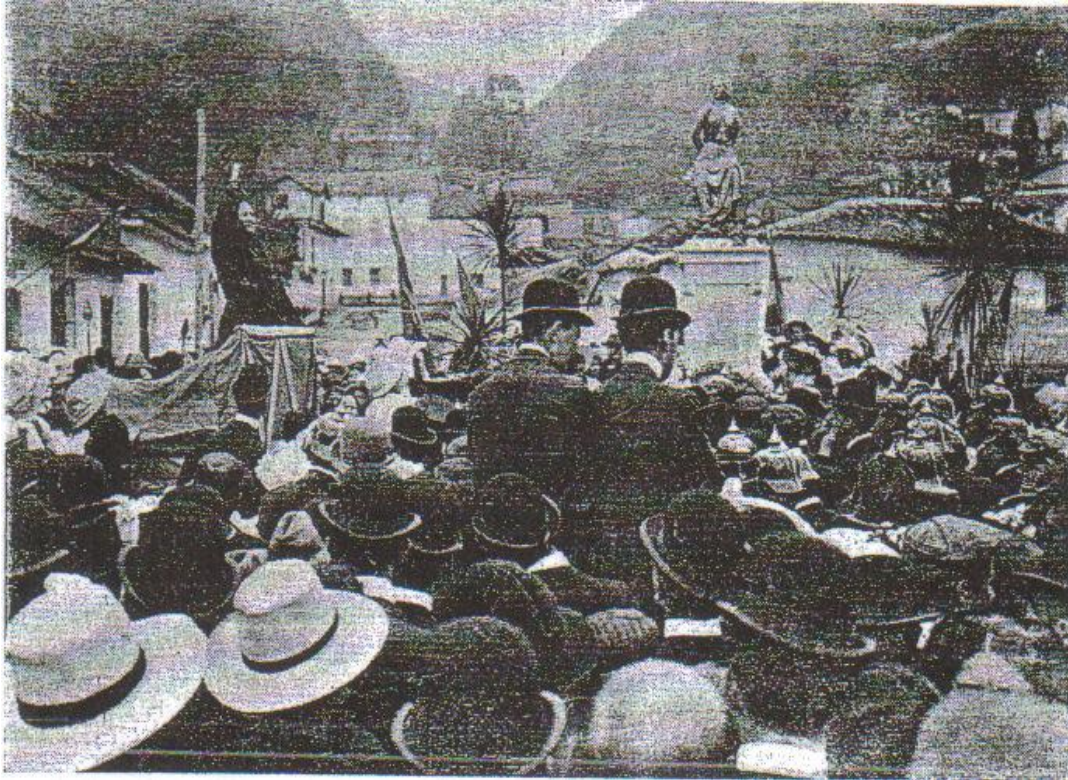
La programación comenzó con la interpretación del Himno Nacional por parte de una banda del Ejército, que fue acompañada por las voces de las alumnas de las escuelas públicas. Luego, se descubrió el monumento en medio de una lluvia de flores “que cayó sobre la cabeza de la mártir, como rocío de sangre virginal”⁴⁶.

El acto continuó con la intervención de Agripina Montes del Valle, en respuesta “a la elección de un respetable grupo de señoras”⁴⁷, quien le dedicó un poema a Policarpa en el que también destacaba la participación de las mujeres del barrio en la elaboración de la estatua: “Ejemplo de patriotismo que las damas de Bogotá consagran a la mártir que ayudó con su sangre a fundar esta patria, que fecundó con su muerte la semilla de la libertad y a cuyo glorioso advenimiento siguieron pléyades de ilustres patricias”⁴⁸. Se tiene, entonces, que a través de la erección del monumento igualmente recibieron tributo en calidad de patriotas las mujeres del barrio que habían prestado su ayuda para hacerlo posible y honrar, de este modo, a la mártir que había fecundado la patria con su propia sangre, de la que brotarían la libertad e ilustres patricias.

⁴⁶ Marroquín, Lorenzo e Isaza, Emiliano. *Op. cit.* p. 354.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibid.*, 355



Policarpa Salavarrieta Inauguración de su estatua

Más adelante, intervino la nieta de Agripina Montes del Valle, Cecilia del Valle, quien recitó un poema que conmemoraba el momento en el que Policarpa es llevada al cadalso, justamente aquel que es inmortalizado en el monumento:

Piadosa la niña mártir
Ruega al cielo, de rodillas,
Por su patria y sus hermanos,
Olvidada de sí misma (...)
Y el cielo escuchó sus votos;
Que resignada y tranquila,
cual joven que al templo marcha
a su oración matutina,
con las manos sobre el pecho
al cadalso se aproxima⁴⁹.

⁴⁹ *Ibíd.*

Finalmente, y para darle cierre a la jornada, Manuel Alberto Vergara, en nombre del párroco de las Aguas y del alcalde del barrio, promulgó un discurso en el que se ejemplarizan los valores patrióticos de Policarpa de cara al momento histórico que vivía la nación:

Hoy pues, es justo que teniendo vivo en nuestros corazones el ejemplo de esa mártir sublime, como lo dije antes, nos congreguemos siempre que sea necesario bajo los amplios pliegues de nuestro tricolor glorioso y hagamos votos imperecederos y velar por la integridad de nuestra patria, tanto más querida como más desgraciada, y de luchar con firmeza por combatir toda opresión. Toda tiranía y todo despotismo en cualquier forma que se presente y en cualquier época, porque estos son los verdaderos flagelos de una nación civilizada. Si: imitemos a la Pola porque ella fue el sol de la libertad que con sus rayos de verdad y heroísmo alumbró a la patria atropellada en sus horas de suprema tortura porque ella fue el ángel de la libertad que con sus alas de luz besa y besará la frente del colombiano patriota, probo y honrado, y finalmente porque ella fue es y será la estrella luminosa del martirio que guiará al guerrero de la patria a los ilimitados campos del honor”.

Se asistía así, a la consagración del modelo de representación de Policarpa en tanto joven mártir que había sacrificado su vida por el bien de la patria y de sus hijos, con el fin de desterrar a los tiranos y hacer brotar la semilla de la libertad. Todo lo cual cobraba un nuevo significado dentro de la coyuntura de transición política que vivía Colombia, en la que se reivindicaba el carácter civilista que debían tener sus líderes en aras de poder sacar a la nación del caos a la que la habían llevado los fanatismos políticos.

CONCLUSIONES

La campaña de Independencia fue uno de los ejes centrales del relato histórico que se desplegaba en las puestas de escena de la nación durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX. Ésta fue representada profusamente a través de la configuración de un cuadro de patricios al que ingresaron aquellos que fueron elevados a la categoría de protagonistas de la gesta heroica, y, por ende, a la de fundadores de la república.

A partir de los lugares institucionales que se trabajaron en esta investigación (la celebración del centenario y el Museo Nacional), se tiene, pues, que a diferencia de los cuadros de patricios mencionados, otros grupos de pobladores fueron representados de manera marginal respecto a la ilación de la historia patria, como los indígenas y los afrodescendientes. Así mismo, segmentos socio-económicos menos favorecidos no aparecían en lo absoluto, en tanto que las mujeres, aunque a partir de pocas piezas, sí fueron articuladas al rompecabezas nacional, incluso en calidad de próceres de la Independencia.

En cuanto a los afrocolombianos, mulatos o pardos y las mujeres representadas en la colección Franco-Rubiano-Montoya se pudo observar por un lado el “blanqueamiento” de los personajes y, por otro, un proceso de “masculinización” de las mujeres. En este sentido, la elaboración de los cuadros de dicha colección no sólo seguía un modelo en lo que respecta a los aspectos de composición de los retratos, sino también en lo concerniente a los rasgos físicos y de carácter que debían distinguir a los héroes, quienes preferentemente tendrían que ser hombres y blancos.

En el caso de Carmen Rodríguez de Gaitán y su hermana Juana, los rasgos fuertes y expresiones adustas fueron tal vez utilizados con el objeto de masculinizarlas todavía más al despojarlas de la belleza y dulzura con las que solían ser representadas las mujeres. En contraste, encontramos las representaciones de Policarpa, tanto en los textos de Constancio Franco como en la celebración del Centenario, como una mujer dulce y femenina a pesar de que su participación en la Independencia fue asociada con la guerra.

En este recorrido se pudo apreciar cómo Policarpa Salavarrieta, especialmente en las obras de Constancio Franco y en las celebraciones del centenario, se adecuaba al ideal de mujer promovido a finales del XIX, por hermosa, joven y mártir, y quizás fue esto lo que aseguró su preeminencia como modelo femenino. Es aquí donde se observa la existencia de un modelo cultural que la inserta dentro del relato de construcción nacional, adecuándola al arquetipo de los fundadores de la patria, pero a la vez diferenciándola.

Fuentes primarias

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHM), 1887, Tomo I, Documento 7.

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHM), 1888. Tomo 0, Documento 25.

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHM), 1890, Tomo 0, Documento 21.

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHM), 1904, Tomo 2, Documento 38.

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHM), 1906, Tomo 2, Documento 6.

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHM), 1907, Tomo 2, Documentos 13, 14, 15, 16, 18, 25, 27, 28, 30, 40 y 44.

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHM), 1908, Tomo 2, Documentos 3, 4, 8, 9, 14, 24, 2 y 27; 1909, Tomo 2, Docs. 1 y 7.

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHM), 1910, Tomo III, Documento 27.

El Bogotano, 11 de mayo de 1882.

Franco Vargas, Constancio. *Compendio de la Historia de la Revolución de Colombia*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1881.

_____. *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la independencia*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880.

_____. *Apuntamientos para la historia de la guerra de 1876 y 1877*. Bogotá: Época, 1877.

Ibáñez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá de Pedro M. Ibáñez*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1913,1923, Tomo III.

Marroquín, Lorenzo e Isaza, Emiliano. *Primer centenario de la independencia de Colombia. 1810 – 1910*. Bogotá, Escuela tipográfica salesiana, 1911.

Bibliografía

Arias Vanegas, Julio Andrés. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2005.

Botero, Clara Isabel. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Bogotá: ICANH - Universidad de los Andes, 2006.

Chartier, Roger. "Marin, el discurso y la imagen. Poderes y límites de la representación". *Escribir las prácticas, Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 1996, pp. 73-99.

_____. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1995.

De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México D.F.: Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, 1993.

Dueñas Vargas, Guiomar. "La buena esposa, ideología de la domesticidad". *En otras palabras*. Bogotá. Julio-diciembre 1999.

Londoño, Patricia. "La mujer santafereña en el siglo XIX". *Boletín cultural y bibliográfico*. Bogotá: Banco de la República, 1984. Vol. XXI, no 1.

Martínez, Frédéric. "¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario" Museo Nacional de Colombia. *Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 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.

Museo Nacional de Colombia. *Mujer, nación, identidad y ciudadanía: siglos XIX y XX*. Bogotá: Imprenta Distrital, 2005.

Ortega Ricaurte, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1965.

Ospina, Joaquín. *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*. Bogotá: Cromos, 1927, Tomo I, II y III.

Palacios, Marco y Safford, Frank. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002.

Palacios, Marco. "La Regeneración ante el espejo liberal y su importancia en el siglo XX". Sierra Mejía, Rubén (ed.). *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, pp. 261-278.

_____. *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma, 2002.

Pérez Benavides, Amada Carolina. "La nación representada en las colecciones del museo, ¿una puesta en escena del mestizaje cultural? Colombia 1880-1910". Ponencia presentada en la XI Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado "Los colores del mestizaje. Miradas desde la colonia hasta la actualidad". Texto inédito, 2006.

_____. "Representaciones y prácticas sobre las tribus errantes: la construcción de la otredad en el proceso de redefinición de la política misional en Colombia. 1868-1902". Tunja: Ponencia presentada en el XIV Congreso Colombiano de Historia, 2008.

_____. "Escribir la historia patria y curar la memoria: una aproximación a los impresos y a las disposiciones museográficas como formas de representación del pasado nacional. Colombia 1880-1910". Ponencia presentada en el VII Congreso Ecuatoriano de Historia y IV Congreso Sudamericano de Historia: "Las independencias, un enfoque mundial". Texto inédito, 2009.

Riviere, Luisa. *La formación de los ciudadanos en la obra de Constancio Franco*. Tesis para optar por el título de Historiadora. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

Rojas, Cristina. *Civilización y violencia: la búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá - Barcelona: Norma, 2001.

Sánchez, Gonzalo y Wills, María Emma (compiladores). *Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia, 1823-1994*.
Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995, Vol. I. y Vol. II.