

# PINTANDO LA HISTORIA NACIONAL: REPRESENTACIONES SOBRE LA INDEPENDENCIA DE COLOMBIA, 1830-1880

 *Yobenj Aucardo Chicangana Bayona*<sup>1,2</sup>

## Resumen

La Independencia y el inicio abrupto de la república resultaron en la necesidad urgente de construir nación. La pérdida de los referentes con la metrópoli europea fue el detonante para que la naciente república buscara legitimarse a partir de su propio pasado. El siglo XIX reinventó su propia historia: lo prehispánico, lo colonial y la Independencia fueron releídas desde la república, y usadas para legitimar élites, partidos, gobernantes, políticos, constituciones y guerras. El surgimiento de nuevos temas en las artes como los retratos, las alegorías y las batallas fueron las primeras tentativas de construir una iconografía para legitimar la naciente nueva república a partir de rupturas y continuidades con la cultura virreinal. El presente texto se concentra en la conformación de esas primeras imágenes realizadas por pintores para representar la Independencia entre los años 1830 a 1880.

## Palabras clave

Historia cultural – historia del arte – representaciones sociales – héroes patrios – independencia de Colombia – pintores colombianos.

1 Universidad Nacional de Colombia. Medellín – Colombia.

2 Profesor titular en dedicación exclusiva, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia. Doctor y Magíster en Historia por la Universidade Federal Fluminense (Niteroi, Brasil). Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia) y Técnico cinematográfico de la Universidade Estácio de Sá (Río de Janeiro, Brasil). E-mail: [yachican@unal.edu.co](mailto:yachican@unal.edu.co).

# PAINTING THE NATIONAL HISTORY: REPRESENTATIONS ON THE INDEPENDENCE OF COLOMBIA, 1830-1880

---

## Abstract

Independence and the abrupt onset of the republic resulted in the urgent need to build a nation. The loss of references with the European metropolis was the trigger for the nascent republic to seek to legitimize itself from its own past. The nineteenth century reinvented its own history. The pre-Hispanic, the colonial and the Independence were reread from the republic, and used to legitimize elites, parties, rulers, politicians, constitutions, and wars. The emergence of new themes in the arts such as portraits, allegories and battles were the first attempts to build an iconography to legitimize the nascent new republic based on ruptures and continuities with the viceregal culture. This text concentrates on the conformation of the first images made by painters to represent Independence between the years 1830 to 1880.

## Keywords

Cultural history – history of art – social representations – national heroes – Independence of Colombia – history of Colombia – Colombian painters.

## 1. Introducción

**D**urante el siglo XIX dos aspectos son de fundamental importancia en las artes para la configuración de la iconografía de la Independencia, por un lado la construcción de los héroes, como protagonistas de los episodios que dieron inicio a la vida republicana y por el otro, los escenarios donde fue representada la Independencia, el pasado legendario de la República, que terminaron privilegiando las acciones militares sobre las civiles.

La primera parte de este texto, sobre la construcción de los héroes, discute el por qué de la necesidad de los héroes y cómo estos son retratados en la pintura. También se analiza el tipo de héroes representados, en su mayoría hombres, y en menor medida algunas mujeres.

La segunda parte se concentra en la conformación de los escenarios donde ocurre la Independencia. Aquí se reflexiona en cómo la tradición termina imponiendo los escenarios bélicos sobre los aspectos civiles en la memoria visual de la Independencia. En esta parte se abordan los conjuntos de batallas sobre la Campaña del Sur de Antonio Nariño (1813-1816) y la Campaña de 1819<sup>3</sup>.

## 2. Los héroes patrios

¿Cómo se configuran los héroes? El recrudecimiento de la guerra de Independencia, especialmente después de 1815 con la Reconquista

---

3 El artículo se concentra en la conformación de la iconografía sobre la independencia entre 1830 a 1880 buscando los temas más representados. No es objeto de este texto abordar la conformación de un imaginario sobre la representación pictórica en los días actuales. Tampoco abordar los proyectos políticos asociados con las obras pictóricas. Para el periodo posterior a 1880 se pueden consultar los trabajos de otros investigadores interesados por la difusión y popularización de las representaciones de la Independencia, así como por la nación y su representación, por ejemplo, PÉREZ BENAVIDES, Amada Carolina. La independencia como gesta heroica en el continuo histórico nacional. la "densidad" de la representación. 1880-1909. *In*. Museo Nacional de Colombia. *Las historias de un grito*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia, 2010, p. 75-103; Idem, Hacer visible, hacerse visible. la nación representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912. *Memoria y Sociedad*, Bogotá, v. 14, n. 28, p. 85-106, 2010.; Idem, *Nosotros y los otros: las representaciones*

Española, aumentó el número de ejecuciones y las muertes de patriotas, creando mártires cuyas historias sirvieron para levantar la moral de los que seguían en la lucha. Se trató de convertirlos en ejemplos de virtud y modelos a seguir para enaltecer la patria y promover los sacrificios en torno a ideales patrióticos. Por la patria cualquier sacrificio era poco para un verdadero ciudadano, como ya lo proclamaban los discursos republicanos desde 1810, era la “Madre por la que se debía vivir y morir<sup>4</sup> y a la que se le rendía lealtad, respeto y honor”<sup>5</sup>. Un soneto escrito por el diputado de la Provincia de Santa Fe, Manuel Bernardo Álvarez, en 1810 ante el primer Congreso General del Reino, expresaba bien los sentimientos hacia la patria.

“Yo te amo tiernamente, patria mía,  
Tu amor me tiene lleno de amargura.  
¿Cómo podrá ser dulce esta fineza?  
Dulce será mi muerte en aquel día  
En que deje brillante tu luz pura,  
En que triunfante deje tu firmeza”.<sup>6</sup>

---

*de la nación y sus habitantes, Colombia, 1880-1910*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana, 2015. Para abordar la representación de la Independencia en la primera mitad del siglo XX en Colombia consultar a ACOSTA LUNA, Olga. Narraciones patrias. Representación pictórica de sucesos históricos de la Independencia durante la primera mitad del siglo XX. *IN*. Museo Nacional de Colombia. *Las historias de un grito*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia, 2010, p. 166-192. Para reflexiones en torno a los museos, la memoria y los bicentenarios se puede consultar VARGAS ÁLVAREZ, Sebastián. *Después del bicentenario: políticas de la conmemoración, temporalidad y nación: Colombia y México, 2010*. Bogotá. Universidad del Rosario, 2018.

4 A principios del siglo XX los manuales escolares todavía exaltaban el valor del martirio y del sacrificio por la patria. “¡Cuán hermoso es morir por la Patria, por más terrible que parezca el modo como rindieron su vida nuestros próceres! El sacrificio de la vida por ella es uno de los menores que debemos hacerle...”. HENAO, Jesús María; ARRUBLA, Gerardo. *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*, t. I y II. Bogotá. Escuela Tipográfica Salesina, 1911, p. 129.

5 GARRIDO, Margarita. Nueva Granada entre el orden colonial y el Republicano. lenguajes e Imaginarios Sociales y políticos. *IN*. PALACIOS ROZO, Marco (coord.). *Las Independencias hispanoamericanas. Interpretaciones 200 años después*. Bogotá. Editorial Norma, 2009, p. 105.

6 ÁLVAREZ, Manuel Bernardo. Amor Patrio. *Aviso al Público*, Santafé de Bogotá, n. 9, p. 74, 1810.

El clero, como formador de opinión, también participó en el proceso de Independencia y en el enfrentamiento de representaciones simbólicas patriotas y realistas. Por intermedio de los sermones políticos los curas mostraron que la Independencia era buena y asociaron a los héroes patriotas con los profetas, jueces y santos cristianos, apoyando ese proceso de devoción popular. No es gratuito que los héroes de la Independencia en muchos casos sustituyan a los santos y a los mártires, que sus propias reliquias se volvieran objetos de devoción en muchos museos y hasta se les atribuyeran milagros. En los sermones, Bolívar aparece predestinado por Dios para liberar a su pueblo del yugo de los tiranos y como salvador de la Patria; un cura de Tunja lo llamaría el “Moisés de nuestro siglo”<sup>7</sup>. Un catecismo político de 1823 explicaba bien lo que era ser patriota, destacando aquellos héroes que se habían sacrificado por la patria.

P. ¿Qué es ser patriota?

R. Es morir con honor y gloria combatiendo contra los enemigos de su patria, y dejar buen nombre y ejemplo digno de imitar. Ejempló Ricaurte en San Mateo, Girardot, Cabal, Vanegas y tantos otros.

P. ¿Qué es ser patriota?

R. Es hacerse superior a su sexo, mirar con serenidad la muerte, y aplicar aunque sean débiles esfuerzos a la salvación de la patria. Ejempló la Pola.

...Resumen. ser patriota es entregarse todo y sin límites a la patria, sea que esté en guerra o que esté en paz. Somos todos de la patria, y le debemos sin restricciones nuestra vida, nuestras propiedades, nuestras luces, nuestros servicios. ¡Malhaya aquel que no abrigue estos sentimientos! Éste será un hijo espurio, indigno de vivir en sociedad. ¿Somos patriotas? Pues entreguémonos a la patria, y viva la patria, y viva Colombia que es la nuestra.<sup>8</sup>

El engrandecimiento e idealización del individuo que sirve y se sacrifica por la patria, lo termina transformando en un modelo a

7 GARRIDO, Margarita. Op. Cit., p. 110.

8 ¿Qué es ser patriota? Catecismo de una sola pregunta. *El Patriota*, Santafé de Bogotá, n. 8, p. 55-58, 26 nov. 1823.

seguir y a rendírsele culto por sus notables hazañas. Así el héroe se construye y se consolida en detrimento del pueblo, de la colectividad, porque al idealizar valores y virtudes en un solo individuo excepcional se retoma una tradición clásica griega y romana de hombres semidioses, con notables atributos físicos y morales que son predestinados a guiar a las masas y a cambiar el mundo; su consagración y culto como héroes desdibuja y oculta la participación colectiva en los acontecimientos históricos.

Los héroes son símbolos poderosos, encarnaciones de ideas y aspiraciones, puntos de referencia, soportes de identificación colectiva. Son, por eso, instrumentos eficaces para llegar, al servicio de la legitimación de regímenes políticos, a la cabeza y el corazón de los ciudadanos.<sup>9</sup>

Pero como lo advierte José Murilo de Carvalho, el héroe por ser fruto de un proceso de elaboración colectiva, dice más de la sociedad que lo produce que sobre sí mismo. El individuo de carne y hueso del cual surge el héroe, no es el mismo que acaba idealizado e inmortalizado como modelo de virtudes nacionales por la tradición y la historiografía.

### 3. *Retratando a los héroes*

¿Cómo se forma el héroe a través del retrato pintado? Con la autonomía y la posterior Independencia de las provincias a partir de 1810, se continúan haciendo especialmente miniaturas y pequeños formatos, el primer arte de la naciente República<sup>10</sup>, pero también se hacían algunos retratos al óleo en formatos medianos. La pintura histórica aparecerá en la década de 1840.

---

9 CARVALHO, José Murilo. *La formación de las Almas. El imaginario de la República en el Brasil*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes, 1997, p. 81.

10 Sobre este tema Cf. GONZÁLEZ, Beatriz (dir.). *Catálogo de miniaturas del Museo Nacional de Colombia. Serie Colecciones del Museo Nacional de Colombia*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia – Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

Muchos de los dibujantes de la Expedición Botánica se dedicaron después de la muerte de José Celestino Mutis a la realización de retratos en miniatura<sup>11</sup>, entre ellos Mariano Hinojosa, Juan Francisco Mancera y Félix Sánchez. El ascenso de las elites criollas implicó un crecimiento de la demanda de este género que es el más registrado hasta los años cuarenta y cincuenta, cuando decrece sensiblemente por el advenimiento del daguerrotipo.

El género del retrato era la actividad que tenía más demanda y por lo tanto, el principal modo de sustento para los pintores que vivían del arte durante la primera mitad del siglo XIX. Durante cincuenta años la realización de retratos no tuvo variaciones, siguiendo por un lado las formas, los colores y la composición colonial de las obras de Pedro José Figueroa (1770-1838) y sus descendientes. Por otro lado, estaban pintores miniaturistas como José María Espinosa (1796-1883), Ramón Torres Méndez (1809-1885) y José Gabriel Tatis (1813-1884), entre otros que se apoyaban en la observación del natural. Otros destacados retratistas serían Luis García Hevia (1816-1867), Roberto Páramo (1859-1939) y Epifanio Garay (1849-1903). Sobre los clientes de estas obras comenta Beatriz González.

El cliente estaba representado por el gobierno, que requería mantener vivo el ardor por la Independencia; para ello solicitaba, por decreto, retratos de héroes antiguos y modernos, esto es, de quienes se destacaron en la guerra magna, y de quienes se consagraron en las guerras civiles defendiendo al gobierno de turno.<sup>12</sup>

La habilidad de los artistas de los inicios del siglo XIX para retratar será fundamental para la representación posterior de los héroes en el panteón republicano. Los héroes y notables que conforman esta

---

<sup>11</sup> “La pintora veneciana Rosalba Carriera (1675-1757) había inventado recientemente la miniatura sobre marfil, soporte que enriqueció el procedimiento, gracias a la cualidad propia del marfil de dar paso a la luz imperceptiblemente, lo cual, aunado a la técnica de laminación del material por presión hidráulica, permitió su rápida difusión al reducir el peso y los costos de transporte”. *Ibidem.*, p. 93.

<sup>12</sup> *Ibidem.*, p 102.

galería son muchos. Nariño, Sucre, Santander, Mosquera, Rondón, Serviez, Urdaneta, Córdova, Soubllette, Girardot, Padilla, Caldas, Torres, Bolívar, *La Pola* y Mejía, entre otros.

Hacia 1820 artistas como Pedro José Figueroa y José María Espinosa Prieto, entre otros, conocieron personalmente a muchos de los personajes que participaron en la Independencia e hicieron algunos bocetos y pinturas y miniaturas. Espinosa por ejemplo, realizará bocetos y dibujos al natural de Bolívar en 1828, que le darán las bases para toda la iconografía que realizará posteriormente en torno a la figura del Libertador. A partir de estos registros se construye y materializa la imagen de los héroes, y se conforma una iconografía que influirá en las representaciones que se realizarán durante las décadas posteriores. Algunos son encargos del gobierno, otros de las familias criollas importantes y otros son proyectos personales de los artistas.

Durante la primera mitad del siglo XIX los retratos de los héroes siguen normas compositivas similares, sin importar si representan a Nariño, Bolívar o Santander. El personaje es presentado de perfil, en escorzo o frontal, siempre en primer plano, imponentes, hieráticos y monumentales, pudiendo tener como fondo un color plano, un recinto o en algunos casos alguna escena épica o paisaje.

#### **4. Bolívar el prototipo del héroe**

¿Cómo se constituye la iconografía de Bolívar como héroe? Bolívar será el héroe por excelencia y uno de los personajes más representados en las artes. Sus imágenes se cuentan por centenares y han sido realizadas en diferentes épocas y países, desde Europa hasta América, destacándose Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia como los de mayor producción iconográfica. Las imágenes sobre el Libertador comenzaron a circular desde la segunda década del siglo XIX como lo referencia José María Caballero en su *Diario* en octubre de 1815.



A 7 murió la ciudadana Ignacia París, mujer del teniente-gobernador Ignacio Vargas, llamado el *Mocho*, una de las mejores mozas de Santa Fe, y que gastaba un completo lujo. Sabía montar muy bien a caballo, en galápago; moza completa, de gusto y gran patriota. En el cabestrillo cargaba el retrato de Bolívar.<sup>13</sup>

Son famosos los retratos de Pedro José Figueroa, quien lo retrata por primera vez como Libertador y presidente de la República en 1819<sup>14</sup>. En este año Figueroa pintaría la tela *Bolívar Libertador y Padre de la Patria*, obra alegórica que muestra al Libertador con traje militar abrazando a una figura femenina, una india ricamente adornada que representa *América*, coronada con un penacho, armada de arco y flechas, sentada encima de un caimán y recostada en un cuerno de abundancia, con una mata de plátano al fondo. Esta obra fue completada por Figueroa en cuestión de dos meses para el homenaje preparado a Bolívar en Bogotá en el mes de octubre de 1819.

---

13 CABALLERO, José María. *Diario de la Patria Boba*. Bogotá: Incunables, 1986, p. 187.

14 Pedro José Figueroa continuó pintando retratos de Bolívar hasta 1835.

### Imagen 1a e Imagen 1b

Pedro José Figueroa. *Bolívar Libertador y Padre de la Patria*, 1819. Quinta de Bolívar, Bogotá



Originalmente Figueroa no estaba haciendo un retrato de Bolívar, era pintor en el Virreinato restaurado (1815-1819) y se encontraba realizando una pintura completamente diferente, probablemente un retrato alegórico conmemorativo. Al mismo tiempo, estaba ocurriendo la Batalla de Boyacá en agosto del año 1819. Lo que la pintura nos muestra es revelador, al girarla 90° a la derecha descubrimos un pen-

*timento*<sup>15</sup>, un rostro que emerge a través de los ropajes de la india y si seguimos el arco que forma su cuerpo conseguiremos ver un óvalo, probablemente el borde del marco que acompañaba al retrato dentro de la pintura. Algunos autores consideran que el rostro del *pentimento* corresponde al general Morillo, otros se inclinan a pensar que es el rey Fernando VII<sup>16</sup>.

Pedro José Figueroa debía estar realizando un retrato conmemorativo, probablemente anticipándose al resultado de la guerra o la expectativa de triunfo realista en alguna batalla. Dicha pintura acabó siendo abortada y de la misma forma que se acostumbraba en la colonia, el pintor volvía a reutilizar el lienzo. Figueroa dejaría en la tela sin proponérselo un testimonio del conflicto político. El advenimiento de un nuevo poder republicano, en sustitución del dominio español, era el nacimiento en la plástica de Bolívar como Padre de la Patria. Aquí, son bastante pertinentes las palabras de Esther Acevedo.

La multiplicidad de vocabularios y estrategias visuales que se dan en estas pinturas son el correlato de las distintas miradas perceptivas de los grupos sociales, que varían según los espacios regionales o sociales en que se inscribían y que se fueron transformando a lo largo del tiempo. La elección de una u otra estrategia formal o de contenido nos develará tanto las ideas que sobre la historia tenía el patrocinador de la obra, como el desarrollo de la sociedad a la que se proponía convencer.<sup>17</sup>

---

15 Un *pentimento* es una alteración en un cuadro que manifiesta el cambio de idea del artista sobre aquello que estaba pintando, la palabra sería un sinónimo de arrepentimiento. Los *pentimentos* pueden ser vistos en procesos de restauración, rayos X y fotografías infrarrojas entre otros métodos modernos de identificación.

16 Aún hay muchos debates sobre la identidad del rostro del *pentimento*, para Santiago Londoño Vélez y Beatriz González corresponde a Fernando VII, Cf. LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Arte colombiano 3.500 años de historia*. Bogotá. Villegas Editores, 2001, p. 143; GONZÁLEZ, Beatriz. Op. Cit., p. 94. Alberto Urdaneta y Enrique Uribe White, por otro lado, consideran que era un retrato de Morillo, Cf. URDANETA, Alberto. Esjematología o ensayo iconográfico de Bolívar. *Papel Periódico Ilustrado*, Ciudad, año 2, n. 46 a 48, p. 422, 1883; URIBE WHITE, Enrique. *Iconografía del Libertador*. Bogotá. Editorial Lerner, 1983, p. 75.

17 ACEVEDO, Esther. Entre la tradición alegórica y la narrativa factual. In: ACEVEDO, Esther. *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. Ciudad de México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 115.

Por otro lado, a pesar de los cambios políticos e ideológicos, Figueroa continuaría como pintor de la Nueva República (al igual que sus hijos), siendo uno de los principales retratistas de Bolívar en esta época. Es importante hacer una aclaración, como pintor Pedro Figueroa atendía todos los encargos que se le encomendaban sin, necesariamente, tener que tomar partido o posición en la guerra. Debe evitarse caer en la trampa de pensar equivocadamente que lo representado en sus telas fueran convicciones férreas del pintor. Como se puede demostrar, Figueroa pinta retratos para españoles como Morillo y después realiza retratos de Bolívar y Santander para los republicanos, pues se trata de encomiendas, contratos y trabajos remunerados. Esta flexibilidad le permitió sobrevivir a la transición entre guerras, otros pintores que se comprometieron con la causa independentista o realista dejaron los pinceles y tomaron las armas. Eugenio Barney-Cabrera oportunamente resalta.

Juzgado así el oficio del pintor o de escultor, se explica que la posibilidad de comprometer el arte con la política resultaba tan arbitraria para la época como si al ebanista o al tallador, al herrero o al sastre, al alfarero o al textilero y tejedor, se les hubiese ocurrido construir el mueble o el retablo, la verja y la herradura, el traje, la vasija o el paño según diseños de compromiso ideológico. Empero, así como los artesanos fueron a la guerra y murieron en ella, y los sastres cosieron uniformes de militares y casacas de burócratas, también los pintores en su condición de hombres se comprometieron con algunos de los bandos enfrentados y, como se ha visto, asimismo hicieron los retratos de los mandatarios de turno.<sup>18</sup>

Quintero Esquivel se refiere al cambio de las imágenes del rey padre por las del Padre de la patria.

Con la llegada de Bolívar en camino a la Campaña del Sur se sustituyó en la conciencia colectiva la metáfora del rey padre, por una nueva: *el*

---

<sup>18</sup> BARNEY CABRERA, Eugenio. Manifestaciones artísticas en tiempos revueltos. *En*. *Historia del Arte Colombiano*, vol. IX. Bogotá. Salvat, 1975, p. 1234.

*padre de la patria*, figura idealizada que se recibió con banderas y pendones de damasco y arcos triunfales. Era una excitación pasajera que aún se renueva en los actos rituales donde no se ha consolidado el Estado.<sup>19</sup>

La primera estatua de bronce de Simón Bolívar encargada por José Ignacio Paris al escultor italiano Pietro Tenerani, discípulo de Antonio Canova, fue realizada entre 1843-1844, basada en un perfil ejecutado por Roulin en 1828. La estatua es inaugurada en 1846 en la antigua Plaza de la Constitución de Bogotá, actual Plaza de Bolívar<sup>20</sup>, y servirá para reforzar esta lectura de Bolívar como Padre de la Patria. El pedestal original, también autoría de Tenerani, estaba acompañado de cuatro alto-relieves mostrando las hazañas militares de Bolívar, pero también su cercanía como protector del pueblo y como Padre de la Patria, libertando a los esclavos.

El otro pintor que se destaca por su amplia e influyente iconografía sobre el Libertador, los héroes y los notables de la Primera República es José María Espinosa. Sus dibujos y pinturas se convirtieron en modelos para posteriores retratos en Europa y en América, debido a que parte de su iconografía de próceres, realizada desde 1820, fue reproducida en litografías por la casa parisina Lemercier durante la dé-

---

19 QUINTERO ESQUIVEL, Jorge Eliécer. La Independencia en el Gran Cauca, Mariquita y Neiva. *Credencial Historia*, Bogotá, n. 243, p. 14, mar. 2010.

20 La plaza fue bautizada con el nombre del Libertador en acto protocolizado con el Acuerdo municipal firmado el 20 de julio de 1847 y el Acuerdo 7º del 18 de junio de 1883 en conmemoración del centenario de su nacimiento. "ARTÍCULO 1. La municipalidad de Bogotá honra el 24 de Julio de 1783 como un día fausto para la causa de la Independencia de las Américas, y registra en sus anales esta fecha gloriosa, por haberse reconocido en ese día por el monarca español la Independencia de los Estado Unidos del Norte, y por haber nacido en Caracas Simón Bolívar, más tarde Libertador de Colombia, Perú y Bolivia. [...] ARTÍCULO 3. La municipalidad ratifica el acuerdo municipal de 20 de Julio de 1847, por medio del cual la 'Plaza mayor de Bogotá' se mandó denominar 'Plaza de Bolívar' y ésta será la denominación oficial de este sitio de la ciudad". COLOMBIA. *Acuerdo 7, de 18 de junio de 1883*. Que dispone la manera como el distrito de Bogotá celebrará el centenario del Libertador Simón Bolívar en 1883. La municipalidad de Bogotá. Disponible en: <https://bit.ly/3otJuRM>. Acceso en: 28 abr. 2010.

cada de 1840<sup>21</sup>, lo que permitió una mayor circulación y conocimiento de su obra.

### Imagen 2

Litografía representando a Simón Bolívar impresa por la casa parisina Lemerrier a partir del modelo realizado por José María Espinosa. *Bolívar*. Impresora Lemerrier. Litografía, 56.9 x 43.4 cm. ca. 1843. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



La representación de personajes heroicos en la pintura del siglo XIX, como el caso del general Francisco de Paula Santander realizado por Espinosa en 1853, no corresponde a un retrato como tal, sino a la representación de un personaje, la escenificación de un mito, una leyenda, un semidios. Esta pintura es un homenaje póstumo de Espinosa al general Santander, que aparece de cuerpo entero, en traje militar, lo que le da un carácter épico y monumental, lectura reforzada por las escenas bélicas utilizadas como telón de fondo.

---

21 MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. *Colección de pintura*. Bogotá. Planeta, 2004, p. 44.

### Imagen 3

José María Espinosa. *Francisco de Paula Santander*. Óleo sobre tela. 228 x 145 cm. Colección particular, Bogotá, 25 de mayo de 1853. Reg. 243, Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



En la imagen el general sostiene en alto la Constitución, éste es el punto más importante en la pintura, Espinosa le da el mayor protagonismo a este documento, como suprema autoridad. Sobre la importancia de la sacralización de la Constitución Garrido comenta:

[...] la República se vincula a lo sagrado, el monismo eclesiástico-imperial es reemplazado por el vínculo entre religión y patria. En las ceremonias públicas la Constitución ocuparía el lugar del rey y sería también la fuente de honor. Éste ya no vendría de la relación con el rey sino de los derechos otorgados por la Constitución a los ciudadanos.<sup>22</sup>

## 5. Vida y muerte del héroe

¿Cómo se representa a los héroes? ¿Por qué se destaca el momento de su muerte y sacrificio? Los héroes ya habían cobrado vida de forma efímera en el teatro y en los homenajes de las fiestas civiles

<sup>22</sup> GARRIDO, Margarita. Op. Cit., p. 116.

desde los primeros tiempos de la República. Desde la segunda década del siglo XIX comenzaron a ser también temas de dibujos, pinturas y grabados. Los artistas representaban héroes humanizados, que también tuvieron infancia, juventud y murieron, pero que por sus hazañas permanecerían en la memoria como modelos de virtudes republicanas.

La conformación de esas primeras galerías de héroes de la Independencia, tienen la particularidad de que no sólo los presenta en los momentos de la gloria militar, sino que también dedica dibujos para mostrar el cotidiano de la infancia y juventud de personajes como Antonio Ricaurte (1786-1814) o José María Córdova<sup>23</sup> (1799-1829), en el caso de éste último mostrando desde sus primeros años el camino que iría a seguir.

Una acuarela de José María Espinosa muestra la infancia del general Córdova y sus juegos habituales. Esta obra alegórica es bastante singular, el general aparece como un pequeño niño que monta un caballo de palo. En la acuarela se resaltan las dotes y los futuros talentos militares de Córdova. Esta pintura fue realizada dos años antes del asesinato del héroe. El propio Espinosa había luchado a su lado en la Batalla del Río Palo en 1815. Otro de los curiosos estudios a lápiz realizado por José María Espinosa trataría sobre la juventud de Antonio Ricaurte, que aparece de cuerpo entero, sombrero y ropas civiles, alejando al personaje representado de la referencia militar.

---

23 Se respeta la ortografía con “V” ya que Córdova firmó de esta forma todos los documentos.



#### Imagen 4

José María Espinosa. *Infancia del General José María Córdova*. Acuarela sobre papel, 24 x 18 cm. Medellín. 17 de marzo de 1828. Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe



Desde la tradición colonial era común representar en las pinturas el momento último de los santos y mártires. Esto tenía una justificación, pues era la muerte y no el nacimiento la fecha más importante en la vida de los cristianos. El culto a los héroes y especialmente a los mártires de la Independencia encontrará muchos puntos en común con los santos del cristianismo, pero también con la tradición clásica greco-romana de los semi-dioses. El héroe de la Independencia, casi divinizado y deshumanizado, al fin de cuentas también muere. A través de la imagen, su vida es perenne; de esta forma son representados en las pinturas de manera testimonial y como homenaje a sus últimos momentos.

En las ocasiones en que la muerte del héroe tiene lugar en espacios abiertos, bosques, claros o caminos como en el caso del mariscal Sucre o el general Córdova, la representación tiene una connotación dramática a manera de denuncia, al mostrar jóvenes héroes asesinados traicioneramente por hombres indignos y cobardes que actúan desde las sombras.

Es el caso del general José María Córdova, héroe de Ayacucho, que se rebela contra la dictadura de Bolívar y termina asesinado traicioneramente a los treinta años por el comandante irlandés Rupert Hand el sábado 17 de octubre de 1829 en El Santuario, Antioquia. En algunas pinturas aparece su cuerpo yacente, acompañado de tres coronas de

laureles, emblemas de sus grandes triunfos en Batalla<sup>24</sup>, pero más aún de sus valores morales como héroe republicano. *Virtud*, *Constancia* y *devoción a la Patria*. Sobre el cuerpo sin vida del héroe, vuela un ángel que le hace honores y sostiene una hoja de palma, símbolo del martirio en la iconografía cristiana, que es reapropiado conscientemente para establecer un paralelo entre los primeros próceres en pro de la libertad y la República y los mártires cristianos.

### Imagen 5

Anónimo. *Córdova Muerto*, Grabado francés iluminado. Fondo Anselmo Pineda. Siglo XIX. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.



El otro caso que se estudia es la representación de la muerte de Antonio José de Sucre (1795-1830), nativo de Cumaná y vencedor de las Batallas de Pichincha y Ayacucho, además de primer presidente de Bolivia y potencial sucesor de Bolívar. El mariscal de treinta y cinco años fue asesinado por disparos el viernes 4 de junio de 1830 en las montañas de Berruecos por el sendero a Cabuyal. Allí lo esperaban los asesinos, Apolinar Morillo, José Erazo, Juan Gregorio Sarria y tres acompañantes, los cuales habían sido contratados supuestamente

---

24 La batalla más famosa donde participó Córdova fue la de Ayacucho en 1824, por la cual sería llamado “El Héroe de Ayacucho”, pero también luchó en las Batallas de Río Palo (1815), Pantano de Vargas (1819), Boyacá (1819), Choros Blancos (1820), Sabanas de Corozal y toma de Cartagena (1820) y Pichincha (1822).

por el general José María Obando, comandante de las tropas del Cauca y el general ecuatoriano Juan José Flores, aunque nunca se pudo establecer si realmente fueron los autores intelectuales del asesinato<sup>25</sup>.

Pedro José Figueroa pintará una de sus últimas obras, *La muerte de Sucre*, en 1835, cinco años después del asesinato del general. En esta pintura de estilo primitivo e ingenuo<sup>26</sup> Figueroa representa en los primeros planos al mariscal derribado por un disparo en la sien, mientras su montura huye despavorida. En la parte superior izquierda entre los arbustos emergen los cuatro asesinos, a su lado un felino con flores y en los planos de fondo viene a lo lejos Lorenzo Caicedo, ayudante de Sucre.

### Imagen 6

Pedro José Figueroa, *La muerte de Sucre*, 139.5 x 200 cm. 1835. Colección Banco de la República, Bogotá



<sup>25</sup>Al conocer la terrible noticia del asesinato Bolívar exclamó. “¡Dios excelso! Se ha derramado la sangre del inocente Abel... La bala cruel que le hirió el corazón, mató a Colombia y me quitó la vida”. *La Gaceta de Colombia* del 4 de julio de 1830 se refiere a la trágica muerte del mariscal en los siguientes términos. “El día 4 de junio en la montaña de Berruecos cerca de Pasto, recibió una descarga de fusilería que lo privó de la vida. El Prefecto y Comandante General del Cauca están (en 1830) practicando las diligencias más activas en el descubrimiento y persecución de los asesinos. ¡Así murió a los 35 años de edad el vencedor de Ayacucho! ¡Así acabó su vida corta, pero tan llena de merecimientos! Si hubiera exhalado su espíritu sobre el teatro de la victoria; con su último aliento habría dado gracias al cielo de haberle reservado una muerte gloriosa; pero asesinado cobardemente en una oscura montaña, él deja á su patria el deber de perseguir esta alevosía, y de adoptar medidas que corten nuevos escándalos y la repetición de escenas tan lamentables como oprobiosas”.

<sup>26</sup>Estas obras se caracterizan por la espontaneidad, el trabajo autodidacta de los artistas, los colores brillantes y contrastados y el uso de una perspectiva captada por intuición. Son obras, en muchos casos, ajenas al aprendizaje académico.

El felino representado y la fecha de la pintura (1835) son importantes para entender el contexto de la obra, con lo que ésta adquiere un carácter de denuncia política. José María Obando en ese mismo año presentaba nuevamente su candidatura a la presidencia de la República de Nueva Granada. Era señalado como el autor intelectual del asesinato de Sucre y su apodo era el “Tigre”. Ésta es la razón para que Figueroa sutilmente coloque el felino en la pintura. Las flores que coronan al felino en la pintura hacen alusión al general ecuatoriano Juan José Flores primer presidente de la República del Ecuador. José María Espinosa realizaría también su versión de la muerte del mariscal en 1845, inspirada en la pintura de Pedro José Figueroa.

### Imagen 7

José María Espinosa. *Asesinato del general Sucre en Berruecos*, 57 x 79 cm, 1845.  
Colección Eduardo Jaramillo Cuervo, Bogotá



La muerte del héroe sea de forma violenta o por causas naturales es el fin de su vida en la tierra, el final romántico de su jornada épica. Es la conclusión de una vida entregada a la libertad y a la patria, donde los intereses propios e individuales son dejados de lado por el bien del colectivo de la sociedad. Son vidas idealizadas por la tradición y por el arte, son los nuevos santos de la República, modelos morales y éticos para seguir como ejemplo.

Hay también escenas de la muerte de héroes representadas en espacios interiores, en amplias camas, en algunos casos más raros, sentados, pero casi siempre rodeados por sus amigos, allegados y partidarios, al mejor estilo de las cortes de los reyes. Esto se debe a que en su mayoría son jefes de estado, como Santander, o dignatarios

y notables importantes. Dentro de la iconografía de la muerte de los héroes patrios, la del general Nariño es de las más curiosas. En una pintura al óleo de Pedro José Figueroa de 1838 se muestra el momento de la muerte del general moribundo, sentado en una silla. El prócer tiene en su mano un reloj. El cuadro lleva el texto “Después de haberse despedido para el país de las almas el gral. Nariño en la Villa de Leyva el 12 de diciembre de 1823 se sentó a esperar tranquilo el instante de su muerte en la posición en que se le vé. Vino en ese momento a las 5 de la tarde del 13, advirtió que era llegada la hora y dejó de existir”.

#### Imagen 8

Pedro José Figueroa (atribuido). *Antonio Nariño al momento de su muerte*.

Óleo sobre tela, 116 x 87 cm, 1838. Museo del 20 de julio. Bogotá.



La muerte del general Francisco de Paula Santander ocurre en su habitación, acostado en la cama a causa de una afección hepática en 1840. El héroe aparece acompañado por sus allegados, asistido por la ciencia y por la religión. La escena es serena y tranquila, un homenaje y despedida al presidente de la República, al estilo de las que se hacían en Europa a los grandes reyes y emperadores<sup>27</sup>. El cuerpo yacente se

27 Recientemente Marta Fajardo de Rueda publicó un artículo sobre la muerte de Napoleón de Carl von Steuben y la obra de García Hevia. FAJARDO DE RUEDA, Marta. La familiaridad de dos pinturas. La muerte de Napoleón y la muerte de Santander. *Revista de Santander*, Bucaramanga, n. 16, p. 106-111, jul. 2021.

relaciona también con la purificación del cuerpo y la entrega final a Dios. La importancia de la representación de la muerte de Santander cobra relevancia por ser la defunción del más destacado héroe de las guerras de Independencia y gobernante hasta ese momento. Bolívar ya había muerto hacía una década. La pintura de García Hevia de 1841 sobre el episodio, además de la escena es un retrato colectivo. Entre el selecto grupo se destaca la presencia de una mujer, Ana Josefa Fontiveros Omaña. A partir de un óleo hecho por Espinosa, basado en la obra de García Hevia y enviado a París, Louis Marinj-Lavigne realiza la versión de ésta en litografía.

### Imagen 9

Luís García Hevia. *La muerte de Santander*, Óleo sobre tela, 205 x 163 cm, 1841, Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



La imagen del héroe es resultado de una fabricación posterior, una construcción de la memoria realizada por generaciones subsiguientes que de acuerdo a diferentes circunstancias le dan protagonismo a ciertas virtudes y valores que consideran encarnados en determinados individuos y que deben ser características del ciudadano ideal. Los valores del héroe cambian con el tiempo y con las generaciones que les rinden culto.

A partir de la tercera década del siglo XIX, el culto al héroe militar comenzó a ser objeto de disputa. Los héroes propuestos ya no despertaban la aprobación unánime y los elogios dedicados a ellos se convertían en materia de debate político. A las características del



héroe como hombre virtuoso se venía a agregar un nuevo elemento, su pertenencia a un campo político. El caso más dramático fue el de Antonio Ricaurte, el héroe neogranadino que muere heroicamente el 25 de marzo de 1814 explotando un depósito de pólvora, acabando con el destacamento realista que lo rodeaba.

Este mito inmortalizado en la 11.<sup>a</sup> estrofa del Himno Nacional escrito por Rafael Núñez ha sido fuente de múltiples debates en parte debido a la crónica del francés Luis Peru de Lacroix que en el *Diario de Bucaramanga* de 1828 desmiente la muerte de Ricaurte, quien, según Lacroix, habría muerto de un tiro<sup>28</sup>. Este diario sería publicado en partes en 1869 y 1879, generando todo tipo de reacciones entre los defensores de la muerte épica del héroe en libros, pinturas, grabados y manuales de historia<sup>29</sup>.

Los héroes contruidos responden a una necesidad o aspiración colectiva, a modelos de comportamiento valorizados. Para poder ser manipulados por grupos o elites es necesario que echen raíces, necesitan un terreno social y cultural del cual alimentarse, es decir una comunidad de sentido. Ésta es la relación que diferencia los proyectos exitosos de construcción de héroes y explica también los que fracasan, o que no llegan al status de héroes nacionales.

---

28 VELANDIA, Roberto. Ricaurte en San Mateo. *Boletín de Historia y Antigüedades*, Bogotá, v. 53, n. 754, p. 647-663, 1986.

29 Ha sido tema de debate en la historiografía el mito de la muerte de Ricaurte en San Mateo. "En lo que si están de acuerdo tanto Sañudo como Nieto Caballero es en el hecho de que 'Ricaurte de pie, con los brazos cruzados, sobre el barril de pólvora, es apenas un cromo para una escuela pública', y concluye su afirmación categóricamente: 'Aguardar así la muerte no es humano y es casi ridículo. Lo natural es creer en su intento de salvarse y en la imposibilidad de hacerlo'", Cf. SAÑUDO, José Rafael. *Estudios sobre la vida de Bolívar*, Bogotá Editorial Bedout S.A, 1975, p. 48. El mismo Sañudo cita a Perú de Lacroix para inclinar la balanza a su favor y demostrar que el heroísmo de Ricaurte en San Mateo es una fábula contruida para alentar los ánimos de los soldados republicanos. Afirma el humanista pastuso que "el 3 de junio de 1828, dijo Bolívar a Peru de Lacroix, respecto de esa leyenda: 'yo soy el autor del cuento'; de acuerdo a la versión de Bolívar, Ricaurte murió en la bajada de San Mateo retirándose con los suyos, de un balazo y lanzazo. 'Le encontré en dicha bajada, añadió, tendido boca arriba, ya muerto, y la espalda quemada por el sol'", OBANDO ACOSTA, Pablo Emilio. Ricaurte en San Mateo. Disponible en: <http://peobando.blogdiario.com/1171592520/> 125, Acceso en: 22 abr. 2010.

A finales del siglo XIX se va reconfigurando la representación visual en las galerías de notables que incluirán nuevos personajes en este panteón patrio. Otros protagonistas serán excluidos, dependiendo del contexto y del cambio de los valores republicanos, como ocurrirá en la década del ochenta del siglo XIX con las galerías de notables encomendadas en Bogotá a Constancio Franco para el Museo Nacional, que incluirá nuevos héroes regionales y no criollos como José Prudencio Padilla, Leonardo Infante o Juan José Rondón. En Antioquia ocurre un caso similar con Samuel Velásquez, a quien Manuel Uribe Ángel le encomienda una galería de notables nacionales y regionales, principalmente de la Independencia y la República pero también de la colonia, para la naciente colección de la Biblioteca Museo Francisco Antonio Zea de Medellín, futuro Museo de Antioquia. En ella se incluyen personajes como Juan del Corral, Policarpa Salavarrieta, Camilo Torres, Francisco José de Caldas, Francisco Antonio Zea, Pedro Justo Berrio y Francisco Miranda. El siglo XIX reinventará su propia historia: lo prehispánico, la colonia y la Independencia serán releídas desde la República<sup>30</sup> y recreadas en obras plásticas para llenar las paredes y los espacios de los nacientes museos nacionales y regionales.

Formalmente las obras de estas galerías siguen patrones similares, fondos oscuros, retratos de busto que siguen las pautas preestablecidas en los óleos y litografías realizados durante el siglo XIX, con las posturas, los atuendos, la grandeza y la heroicidad como características del género, que resaltan el ideal del héroe hombre, criollo y letrado. Miguel Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara, a propósito de la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871, comentarían la importancia de las pinturas de próceres como testimonios y memoria de un pasado fundacional.

Y comoquiera que la galería de retratos de nuestros Padres de la Patria están en primer término, diremos, que aun cuando en su mayor parte no tienen mérito artístico, si merecen figurar, con orgullo de nuestra

---

<sup>30</sup> KRAUZE, Enrique. *La Presencia del Pasado*. Ciudad de México. BBVA; Bancomer; Fondo de Cultura Económica, 2005.



parte, en la Exposición, sea porque este gran certamen de manufacturas, artes, productos naturales, etc. se abrió el 20 de julio de 1871, día de regocijo popular en memoria de nuestro primer paso en la vía peligrosa de la emancipación de nuestros déspotas gobernantes españoles; o bien porque estas figuras deben pasar de generación en generación como enseña el heroísmo y virtudes republicanas.<sup>31</sup>

Las pinturas, grabados y dibujos de los héroes son una forma de promover los valores republicanos y acceder por medio de las imágenes a un público más amplio. Pero no siempre se tenían muchas oportunidades de ver esas obras, sólo en las exposiciones que se organizaban. Serán los manuales de historia, los libros, las estampas y los billetes, los medios que harán estas imágenes familiares para la sociedad<sup>32</sup>. El éxito de un héroe, de un tipo de modelo de virtudes, se podía medir en la medida en que éste fuera integrado en el imaginario popular nacional, tal como lo resalta José Murilo de Carvalho.

Por medio del imaginario se puede llegar no sólo a la cabeza sino, de modo especial, al corazón, esto es, las aspiraciones, los miedos y las esperanzas de un pueblo. Es en él donde las sociedades definen sus identidades y objetivos, definen sus enemigos, organizan su pasado, presente y futuro.<sup>33</sup>

La mayor producción pictórica durante el siglo XIX está dedicada a retratos de los héroes y de los notables de la República. Lo que se percibe en las obras está asociado al contexto histórico del país plagado de guerras civiles donde la facción política, el grupo de poder

---

31 SCARPETTA, Miguel Leonidas; VERGARA, Saturnino. Breve noticia de las pinturas, dibujos y esculturas presentados en la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871. *IN. MEDINA*, Álvaro. *Procesos del Arte en Colombia*. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 221.

32 Las imágenes de La Pola, Bolívar, Nariño, Santander y Camilo Torres, realizadas por José María Espinosa se volvieron referencias para las imágenes de los manuales de historia, los billetes y las monedas. Es a partir de las litografías de sus obras que también se recrearon otras obras pictóricas, gráficas y audiovisuales durante el siglo XX.

33 CARVALHO, José Murilo. Op. Cit., p. 17.

excluye a la colectividad, por eso el héroe es el protagonista<sup>34</sup>. Desde esta perspectiva, las acciones épicas que llevaron a la Independencia dependen no de la colectividad, sino de individuos, eso explica en parte la proliferación de retratos. La pintura del siglo XIX como auxilio documental, representa esta visión ideológica de la historia, cuyo motor son los individuos, primero los héroes militares y después sus herederos los notables de la República.

## 6. Las mujeres heroínas

¿Cómo son representadas las heroínas? ¿Qué papel juegan las mujeres dentro de esta iconografía? En un universo heroico en su gran mayoría masculino, las mujeres que participaron como financiadoras, informantes, enfermeras, cocineras, auxiliares, mensajeras y combatientes, entre las cuales muchas murieron, también ganan una pequeña representación en el panteón nacional de héroes sobre la gesta emancipadora. Algunas de las mujeres destacadas en pinturas y esculturas serán Policarpa Salavarrieta (1795-1817), Manuelita Sáenz (1797-1856), Carmen Rodríguez de Gaitán y tardíamente Antonia Santos (1782-1819).

Policarpa Salavarrieta es la heroína por excelencia, será tema de los retratos de pintores como José María Espinosa (1855,1857), Epifanio Garay (ca. 1890), Celestino Martínez (1850), Roberto Páramo (1910), Samuel Velásquez (ca.1920) y Ricardo Acevedo Bernal (1917) entre muchos otros. A partir de mediados del siglo XIX y especialmente con el primer centenario de la Independencia (1910) y el primer centenario de su muerte (1917), se verá aumentada considerablemente su iconografía y su efigie hará emblemática de la participación de la mujer en la gesta de la Independencia. La descripción literaria más antigua sobre *La Pola* la hace José María Caballero en su diario, refiriéndose a su aspecto físico y a su muerte el 14 de noviembre de 1817.

---

34 TRABA, Marta. *Historia abierta del arte Colombiano*. Bogotá. Colcultura, 1984, p. 50.

A 10, le hicieron consejo de guerra a *La Pola* y a quince de sus compañeros, por un plan que dicen había hecho para mandar a los Llanos, donde los patriotas. Era esta muchacha muy despercudida, arrogante y de bellos proceder, y sobre todo muy patriota; buena moza, bien parecida y de buenas prendas. Salió en medio de los demás presos, sus compañeros. Iba en camión de zaraza azul, mantilla de paño azul y sombrero cubano..y al pueblo dijo. “¡Pueblo de Santa Fe! ¿Cómo permitís que muera una paisana vuestra e inocente?”. Y después dijo. “Muero por defender los derechos de mi patria”. Y exclamando al cielo, dijo. “¡Dios eterno ved esta injusticia!” Dijo y exclamó otras cosas dignas de memoria. Así murió con seis crueles balazos. ¡Dios haya tenido misericordia de su alma! ¡Así se cumplen los indultos generales, despedazando cruelmente el pecho tierno de esta heroína, de esta mártir de la patria, de esta constante e incomparable mujer!<sup>35</sup>

La representación de *La Pola* de piel blanca, de vestido azul y sombrero descrita por Caballero, será el modelo para los retratos de la heroína durante el siglo XIX. Otra de las fuentes será el relato de Andrea Ricaurte, quien ayudó y ocultó a *La Pola*; éste es una de las primeras fuentes que la describe físicamente.

Policarpa era joven y bien parecida, viva, inteligente, un color aperlado. El joven Bibiano se le parecía. Pero era tardón para hacer las cosas, con la llegada de Policarpa los trabajos políticos se aceleraron, y como ella no era conocida en la ciudad, salía y andaba con libertad, facilitaba la correspondencia con las juntas y las guerrillas. Apareció como auxiliar de Sabaraín y otros que estaban de soldados por insurgentes; los postas eran más frecuentes, pero las pesquisas y los patíbulos se aumentaban.<sup>36</sup>

35 CABALLERO, José María. Op. Cit., p. 244.

36 En 1918 Saldanha transcribió la descripción realizada por doña Andrea Ricaurte de Lozano, el 20 de abril de 1875 y publicada por el Boletín con permiso de su hijo Lorenzo María Lozano. SALDANHA, E. de. Detalles desconocidos sobre la Pola. *Boletín de Historia y Antigüedades*, Bogotá, v. XII, n. 133, p. 21, 1918.

Otra fuente clave en la construcción de la iconografía sobre *La Pola*, especialmente el episodio del patíbulo al lado del confesor y rodeada de soldados, según Beatriz González, fue la pieza teatral de José María Domínguez, *La Pola. Tragedia en Cinco actos*. Esta obra fue escrita en 1820 por encomienda del general Francisco de Paula Santander, como una manera de celebrar el 20 de julio recordando los terribles años de la Pacificación y para mantener en la memoria el ejemplo de Policarpa Salavarrieta. La obra sería publicada en 1826 y representada el 20 de julio de 1820, 1826 y 1836. Esta obra teatral fue inspirada por Domínguez en su vivencia personal, en el diario de Caballero y en el relato de Andrea Ricaurte<sup>37</sup>.

La primera imagen conocida de *La Pola* es una pintura anónima de 1825 titulada *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio*, representa a la heroína de Guaduas recibiendo el consuelo del sacerdote con un crucifijo, al tiempo que un soldado español la lleva al suplicio. En un sector de la pintura se alcanza a ver el patíbulo donde será fusilada. En el rincón inferior izquierdo se puede leer el epígrafe “*Policarpa Salavarrieta sacrificada por los españoles en esta plaza el 14 de noviembre de 1817. Su memoria eternice entre nosotros y su fama resuene de polo a polo*”. El epígrafe del óleo refuerza la función de generar memoria al conmemorar un episodio de martirio ocurrido siete u ocho años antes, mostrando además un modelo femenino, un ejemplo de virtudes y finalmente, difundiendo la fama de la heroína.

---

37 Beatriz González sugiere una interesante y sugestiva hipótesis, que la iconografía de Policarpa estuvo influenciada por la fisonomía de doña Bárbara Cuervo, quien representó el papel de heroína en la pieza de teatro de Domínguez. GONZÁLEZ, Beatriz. La iconografía de Policarpa Salavarrieta. In. MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. *Policarpa 200. Exposición conmemorativa del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta. Serie Cuadernos iconográficos del Museo Nacional de Colombia No. 1*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia, 1996, p. 1.

### Imagen 10

Anónimo. *Policarpa Salavarrieta*, óleo sobre tela, 74.7 x 93.5 cm, ca. 1825. Colección Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



Otra fuente será la obra escrita por el coronel inglés Hamilton, quien estuvo en 1823 en Colombia y al regresar a su país editaría en Londres en 1827 un libro de dos volúmenes titulado *Travels through the interior provinces of Columbia*; en esta obra se hace una pequeña referencia a *La Pola*:

Varios caballeros me contaron en Bogotá... que la conducta de la Pola cuando marchaba al patíbulo causó la admiración pública, pues que ella, sin salirse de las lindes del recato y dignidad debidos a su sexo, mostró firmísimo valor, siendo sus últimas palabras. ¡Que la causa de mis oprimidos compatriotas obtenga el triunfo!<sup>38</sup>

José María Espinosa pintaría varios retratos de Policarpa Salavarrieta entre 1855 y 1857. En el retrato de 1855 los colores son vivos y modulados, la forma en que está realizada la obra la muestra como una bella joven, alejada de cualquier referencia a la cárcel o al patíbulo. *La Pola en capilla* pintada en 1857 es innovadora al presentar a la heroína durante su prisión y antes de ir al cadalso. La iconografía de *La Pola* en

<sup>38</sup> SALDANHA, E. Op. Cit., p. 21.

capilla está inspirada en las memorias de José Hilario López, en parte leídas en el Colegio del Rosario en 1851. Posteriormente publicadas en 1857<sup>39</sup>, vendrían a influenciar toda la iconografía realizada por Espinosa sobre la prócer. José Hilario López conoció a *La Pola* y luchó en la Campaña del Sur al lado de Espinosa y Sabaraín.

#### Imagen 11

José María Espinosa. *Policarpa Salavarrieta*, óleo sobre tela 34 x 24,3 cm, 1855, reg. 2094. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



La versión realizada por Epifanio Garay (1849-1903) está inspirada en la pintura de Narciso Garay, quien había hecho su propia versión de *La Pola* en capilla, inspirada en la pintura de Espinosa, aunque más austera en los elementos del altar. Epifanio Garay mantiene la ropa oscura, le retira el escapulario, le da más detalle al altar e incluye en el fondo al soldado que la vigila.

39 GONZÁLEZ, Beatriz. Op. Cit., p. 4.

### Imagen 12

Epifanio Garay y Caicedo. *Policarpa Salavarrieta en capilla*, 98 x 86 cm, óleo sobre lienzo. Casa Museo del 20 de julio, Bogotá.



Es tal la importancia de Policarpa Salavarrieta, su idealización y su recuerdo en la memoria, que algunos autores la colocan al lado de otras grandes heroínas y destacadas mujeres.

Las hazañas como heroína de Policarpa Salavarrieta son comparadas a otras famosas heroínas, tales como la francesa Juana de Arco, las venezolanas Consuelo Fernández, Cecilia Mújica, Juana Ramírez, Eulalia Ramos de Chamberlain y a las ecuatorianas Manuela Cañizares, Rosa Zárate, a la peruana Andrea Bellindo y a las bolivianas Teresa Basto de Lemoine, Justa Varcha, Bárbara Fernández de Castro entre muchas otras.<sup>40</sup>

El recuerdo de Policarpa Salavarrieta como heroína de las guerras de Independencia<sup>41</sup> ganó importancia a finales del siglo XIX e inicios

---

40 ÁLVAREZ GUERRERO, Rafael. *Policarpa, ¿una heroína... genio?* Bogotá. Editorial de Cundinamarca Antonio Nariño, 1995, p. 64-84.

41 "Policarpa no había participado en movimientos subversivos antes de 1810, de manera que tenía libre el camino para actuar; además, como tenía dos hermanos en el Convento de los Agustinos, no despertaría sospechas. Su misión consistió en actuar en dos frentes muy concretos: servir de espía y correo entre los contactos auxiliares y los comandos guerrilleros en Casanare; y conquis-



del siglo XX, especialmente en los trabajos de investigación de la Academia Nacional de Historia y su difusión en el *Boletín de Historia y Antigüedades*, que al lado de las conmemoraciones de los centenarios reforzaron el culto a la heroína de Guaduas y en el que triunfa la imagen de patriota devota y apasionada que incita al pueblo a la revolución especialmente en el momento de su martirio<sup>42</sup>.

Otras heroínas representadas en pinturas y dibujos fueron Manuelita Sáenz, revolucionaria y heroína quiteña. En Colombia el recuerdo de su memoria se ha centrado más en la relación sentimental con Bolívar y en cómo ésta lo salva en la conspiración septembrina de 1828. Carmen Rodríguez de Gaitán fue una de las mujeres participantes en las Juntas, posteriormente apoyaría a los patriotas de Cundinamarca con armas, dinero y ropa. Durante la Pacificación acaba exiliada. Policarpa y Rodríguez de Gaitán tendrán el mayor número de representaciones iconográficas durante el siglo XIX.

---

tarse a los patriotas enrolados en las filas realistas para que desertaran y se unieran al ejército que estaban organizando Bolívar y Santander". HINCAPIÉ, Alicia. *Tras la imagen y la presencia de Policarpa*. Bogotá. Centro de Historia de la Villa de San Miguel de las Guaduas, 1996, p. 26.

42 María Restrepo Sáenz y Enrique Ortega Ricaurte, miembros de la Academia Colombiana de Historia, en un informe titulado *La Pola Yace por salvar la Patria* de 1949 se refieren a los momentos finales de La Pola. "La Pola marchó con paso firme hasta el suplicio, y en vez de repetir lo que le decían sus ministros, no hacía sino maldecir a los españoles y encarecer su venganza. Al salir a la plaza y ver al pueblo agolpado para presenciar su sacrificio, exclamó: '¡Pueblo indolente! ¡Cuán diversa sería hoy vuestra suerte si conociérais el precio de la libertad! Pero no es tarde. Ved que aunque mujer y joven, me sobra valor para sufrir la muerte y mil muertes más, y no olvidéis este ejemplo...'. Mayor era el esfuerzo de los sacerdotes en no dejar que estas exhortaciones patrióticas de la Pola fuesen oídas por la multitud, y a la verdad, que no podían ser distinguidas y recogidas sino por los que iban tan inmediatos a ella como yo. Llegada al pie del banquillo volvió otra vez los ojos al pueblo y dijo: '¡Miserable pueblo! Yo os compadezco; algún día tendréis más dignidad'. Entonces se le ordenó que se montase sobre la tableta del banquillo porque debía ser fusilada por la espalda como traidora; ella contestó. 'Ni es propio ni decente de una mujer semejante posición; pero sin montarme, yo daré la espalda si esto es lo que se quiere'. Medio arrodillándose luego sobre el banquillo y presentando la mayor parte de la espalda, se la vendó y aseguró con cuerdas, en cuya actitud recibieron, ella y sus compañeros, una muerte que ha eternizado los nombres y hecho multiplicar los frutos de la libertad". RESTREPO SÁENZ, José María; ORTEGA RICAURTE, Enrique. *La Pola yace para salvar la patria*. Bogotá. Ministerio de Educación Nacional, 1949, p. 46.



### Imagen 13

José María Espinosa. *Manuelita Sáenz*. Miniatura sobre marfil, la viuda y revolucionaria quiteña aparece de ropas blancas sentada en escorzo y con un tocado en la cabeza 8 x 6.8 cm, ca. 1828. Casa Museo 20 de julio, Bogotá.



### Imagen 14

Ramón Torres Méndez. *Carmen Rodríguez de Gaitán*, óleo sobre tela, 1852, reg. 477. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



Antonia Santos ganaría representaciones sólo a finales del siglo XIX, como heroína y mártir. Son famosos los dibujos y grabados que realizó Alberto Urdaneta para el *Papel Periódico Ilustrado* sobre esta líder de la famosa guerrilla de Coromoro, que detuvo un importante

contingente realista que iba en apoyo del general Barreiro en vísperas de la Batalla de Boyacá<sup>43</sup>.

La lista de mujeres mártires y heroínas de la Independencia es amplia, aunque no así su representación pictórica, sólo pocas mujeres acabarían inmortalizadas en dibujos, pinturas y grabados. Esta marginalidad de las mujeres en las representaciones visuales también se encuentra en la historia escrita que resaltaba más a los hombres y los grandes sucesos. Las pocas mujeres representadas pictóricamente se explican más por sus relaciones como esposas, madres, y difícilmente se les reconoce su papel político. Sólo Policarpa Salavarrieta consigue ser representada como sujeto político, que en su mayoría es masculino y donde la mujer no tiene cabida. La mujer se convirtió en imagen alegórica de la libertad, pero no en un sujeto político activo y trascendental dentro de la revolución<sup>44</sup>.

Policarpa en su representación iconográfica es un sujeto autónomo que lucha por la libertad, al punto que su relación con Sabaraín desaparece en las imágenes, se presenta sola, dispuesta y altiva frente al martirio, llegando a ser asociada a la Virgen en su representación. Según Agulhon<sup>45</sup> dos imágenes femeninas fueron usadas durante la Revolución Francesa como alegorías de la República, por un lado María, la Virgen, y por el otro, Marianne una mujer popular, una mujer del pueblo. En el caso colombiano la iconografía de *La Pola* estará más asociada a María que a Marianne.

Tanto Agulhon como Carvalho destacan la falta de reconocimiento de la mujer como sujeto político activo tanto en los casos de Francia

---

43 Algunas obras publicadas sobre Antonia Santos son *Apoteosis de Antonia Santos. Primer centenario de su muerte*. Bogotá. Imprenta Nacional, 1919; MONSALVE, José Dolores. *Mujeres de la Independencia. Biblioteca de Historia Nacional*, v. XXXVIII. Bogotá. Academia Colombiana de Historia, 1926; RODRÍGUEZ PLATA, Horacio. *Antonia Santos Plata. Genealogía y biografía*. Colección Biblioteca de Historia Nacional, v. CX. Bogotá. Academia Colombiana de Historia, 1969.

44 Cf. el capítulo 4 “República-mujer entre María y Marianne”, en CARVALHO, José Murilo. Op. Cit., p. 113-155.

45 AGULHON, Maurice. *Marianne au combat. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1789 a 1880*. París. Flammarion, 1979.

y Brasil, podríamos agregar aquí también el caso Colombiano. Entonces el uso simbólico de la imagen femenina como heroína puede pensarse como una compensación a la marginalización real de la mujer, a su ausencia como sujeto político. Pero las imágenes también son un reconocimiento limitado a su vital participación en la Independencia y a evidenciar que el conjunto de la sociedad participó del proceso de construcción nacional.

Las pinturas de héroes y heroínas, además de darle legitimidad a la República, fueron la respuesta frente a la necesidad de construir una memoria de la Independencia y de producir símbolos para el nuevo régimen, además de enseñar un conjunto de valores sociales y políticos. Sacrificio, devoción, honor, justicia, valor y amor a la patria son algunos de los valores que los artistas debían difundir a través de sus obras.

## 7. Escenarios épicos: las batallas

¿Cómo se representan las batallas en las artes? ¿Cómo se representan estas escenas en las pinturas? ¿Cuáles los temas más destacados? Las conmemoraciones y celebraciones republicanas asociadas a la Independencia incluían desde el inicio componentes religiosos, civiles, populares y militares. Hacia mediados del siglo los temas de los héroes, las batallas y los escenarios bélicos ganaron importancia en las representaciones visuales imponiéndose a los escenarios civiles como los de las Juntas de gobierno de 1810. La preponderancia del componente militar en las representaciones sobre la Independencia viene del propio proceso histórico. Con la Reconquista española (1815-1819) y el final de la Primera República (1810-1816), las milicias patriotas deben convertirse en ejércitos, se recrudece la guerra, que adquiere un carácter nacional<sup>46</sup>, y que establecerá la ruptura final con España, convirtiendo al ejército en el protagonista principal del proceso.

---

46 THIBAUD, Clement. *Repúblicas en armas. Los ejércitos bolivarianos en la guerra de Independencia en Colombia y Venezuela*. Bogotá. Planeta, 2003, p. 12.

En el contexto de la guerra de Independencia surge el ciudadano militar, lo que ayuda a entender por qué la memoria sobre este proceso privilegiará los aspectos bélicos sobre los civiles. Al terminar las guerras de Independencia se inicia inmediatamente el debate sobre quién es el pueblo y qué lugar debe ocupar el ejército. Es el debate entre militaristas y civilistas, es decir, entre el pueblo que está en el ejército y aquel que no hace parte de él<sup>47</sup>.

Otro aspecto que se debe destacar es que durante las campañas militares, las milicias, guerrillas y los ejércitos realistas y patriotas se convirtieron en vehículos de ascenso social y de suspensión temporal de las jerarquías que separaban a la gente por color, ocupación, riqueza y condiciones sociales. Bolívar se refiere a la libertad de los esclavos que participen en el ejército en 1816.

Artículo tercero. El nuevo Ciudadano que rehuse tomar las armas para cumplir con el sagrado deber de defender su libertad, quedará sujeto a la servidumbre, no sólo él, sino también sus hijos menores de catorce años, su mujer, y sus padres ancianos.

Artículo cuarto. Los parientes de los militares empleados en el Ejército Libertador gozarán de los derechos de Ciudadanos y de la libertad absoluta que les concede este decreto a nombre de la República de Venezuela.<sup>48</sup>

En la resolución sobre los esclavos que abracen el servicio a las armas en 1821 se decía que "... Se declara que los esclavos pueden ser admitidos al servicio de las armas bajo los pactos y condiciones que tenga a bien imponerles el gobierno, indemnizándose a los amos con calidad de preferencia de los fondos que se colecten para la manumisión..."<sup>49</sup>. Otros pardos y mulatos se destacaron en las campañas, al

---

47 Ibidem, p. 513.

48 BOLÍVAR, Simón. Sobre la libertad de los esclavos, 2 jun. 1816. *Archivo General de la Nación*. Bogotá. Fondo esclavos y negros.

49 COLOMBIA. *Resolución sobre los esclavos que abracen el servicio a las armas*, 16 oct. 1821. *Archivo General de la Nación*. Bogotá. Fondo esclavos y negros.

igual que esclavos que se unieron bajo la promesa de libertad o fueron reclutados a la fuerza en los ejércitos

La figura del soldado patriota se revistió de virtudes republicanas y amor a la patria tomados de ejemplos de la antigüedad. Esta retórica facilitó a los libres de todos los colores reinstalar sus versiones virtuosas del honor en la nueva contienda por la ciudadanía y la representación. Como en el caso de la identificación como vecino, las de patriota y soldado ocultan u omiten la identificación de las personas por el color de su piel y sus rasgos físicos...Se entiende que por la patria, como por el honor y por la fe, se da la vida y con la muerte los soldados pasan a la gloria.<sup>50</sup>

El tema de la preponderancia de lo militar y la importancia de la participación de los ejércitos patriotas en la independencia, serán fundamentales para entender porque son representadas en las artes las batallas y como se conforman estos escenarios épicos.

## **8. Textos e imágenes recreando las Batallas de la Campaña del Sur (1813-1816)**

¿Cómo se recrea la Campaña del Sur? Después de los retratos de próceres y héroes, la representación de batallas fue uno de los temas que adquieren preponderancia en la iconografía sobre la Independencia. Como abanderado de Nariño, José María Espinosa Prieto fue actor y testigo de las batallas de la Campaña del Sur, que posteriormente pintó entre 1840 y 1860 y narró en sus *Memorias*, publicadas en 1876.

Sobre las posibles dataciones de la serie de batallas se considera como más probable que las pinturas hayan sido realizadas entre 1845-1860. Para 1848 se expone por primera vez un boceto en aguada de la Batalla de Palacé para la Exposición de los Productos de la Industria. También se tienen referencias del dibujo de la acción de Juananm-

---

<sup>50</sup> GARRIDO, Margarita. Op. Cit., p. 105.

bú en la Exposición de la Industria Filantrópica de 1849<sup>51</sup>. Después de finalizados los bocetos el pintor debe haber iniciado las pinturas al óleo terminándolas durante la década del sesenta y presentándolas en las exposiciones de 1871<sup>52</sup> y de 1886<sup>53</sup>. Las pinturas de batallas fueron adquiridas durante el segundo gobierno de Manuel Murillo Toro (1872-1874)<sup>54</sup>. Al final de su obra *Memorias de un Abanderado*, publicada en 1876, Espinosa se refiere a la compra de estas pinturas por parte del gobierno.

También hice ocho acciones de guerra, que están en Palacio por haberme las comprado el Gobierno cuando era Presidente por segunda vez el señor don Manuel Murillo Toro. Algunos de estos cuadros, que estuvieron mucho tiempo en mi poder, fueron aprobados por los señores generales Joaquín París, Hilario López y por el señor doctor Alejandro Osorio, que fue Secretario del general Nariño, en toda la Campaña del Sur.<sup>55</sup>

En su serie pictórica sobre la Campaña del Sur (1813-1816), compuesta por ocho telas, demuestra por qué es un hábil miniaturista, especialmente, por el cuidado y los minuciosos detalles de las escenas.

---

51 GONZÁLEZ, Beatriz. *José María Espinosa. Abanderado del arte en el siglo XIX*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia; Banco de la República; El Áncora Editores, 1998, p. 169-170.

52 SCARPETTA, Miguel Leonidas; VERGARA, Saturnino. Op. Cit., p. 221.

53 GONZÁLEZ, Beatriz. Op. Cit., p. 170; BARNEY CABRERA, Eugenio. *Las Batallas y los héroes de Espinosa. Arte en Colombia*, Bogotá, n. 5, p. 63, 1977.

54 Por otro lado Eugenio Barney Cabrera consideraba que las telas fueron pintadas en la década de 1870 “[...] Este grupo de pinturas al óleo sobre tela, fue concebido por Espinosa en 1872 con el fin de dar cumplimiento a una solicitud del Gobierno Nacional que estaba interesado, como sucedía en otros países americanos (Venezuela, por ejemplo, contrata ‘sus batallas’ con Martín Tovar y Tovar) en ilustrar la guerra de liberación con ‘blasones democráticos’ [...]”. BARNEY CABRERA, Eugenio. Op. Cit., p. 62-63. Por varios motivos las pinturas no pueden datar de la década del setenta. Beatriz González, estudiando prensa, ha encontrado referencias a estas obras desde las décadas del cuarenta. No las considera obras del periodo de la vejez del artista. Las telas según el propio Espinosa fueron asesoradas por Joaquín París, Hilario López y por el señor doctor Alejandro Osorio, quienes ya habían muerto para la década del setenta. Finalmente, técnicamente sería imposible terminar sus ocho telas de la Campaña del Sur y las otras batallas en tres años.

55 ESPINOSA, José María. *Memorias de un Abanderado*. Bogotá. Colseguros, 1997, p. 156.

Rara vez se ven primeros planos de la acción, los personajes principales ocupan segundos y terceros planos. Las batallas son vistas panorámicas e incluyen siempre la acción bélica en pleno desarrollo mostrando que la guerra es un asunto que compete a toda la sociedad. El foco principal de las representaciones de batallas durante todo el siglo XIX fue el desarrollo mismo de la acción, el enfrentamiento bélico y el énfasis se le da a las masas de guerreros que participan de la acción<sup>56</sup>.

La mayor cantidad de pinturas realizadas por Espinosa sobre esta temática describen confrontaciones y escaramuzas ocurridas especialmente durante la primera República, en la Campaña del Sur. Son las batallas que tienen lugar en el territorio neogranadino durante los años de 1813 y 1816 a las que se les da más relevancia. También haría una versión de la Batalla de Boyacá y de la Acción del Castillo de Maracaibo.

Para 1813 la situación era delicada para la República, desde Quito fueron enviadas tropas realistas al mando del brigadier Juan Sámano que ocuparon Pasto y Popayán. Santa Marta y Panamá en el Caribe continuaban realistas y la República acababa de terminar su primera guerra civil entre centralistas y federalistas. Con la Paz entre el Estado de Cundinamarca y las Provincias Unidas, Antonio Nariño prepara un ejército, apoyado por todas las provincias, para dirigirse al sur en 1813 para detener la amenaza realista, junto a él iba el abanderado y futuro pintor José María Espinosa.

Espinosa inicia la representación pictórica de sus acciones con el triunfo de la Batalla del Alto Palacé, el 30 de diciembre de 1813, primera gran victoria en la Campaña del Sur. En los planos de fondo de la tela se ve a Nariño a caballo liderando su ejército en persecución de los realistas que huyen por un puente, mientras que en los primeros planos reses pastan y desavisados campesinos observan la reyerta.

---

<sup>56</sup> A diferencia de las batallas representadas durante las primeras décadas del siglo XX que se concentrarán más en momentos anteriores y posteriores al enfrentamiento bélico, donde la figura del héroe es el eje de la representación.



### Imagen 15

José María Espinosa. *Batalla del Alto Palacé*, óleo sobre tela, 79 x 120 cm, ca. 1845-1870. Casa Museo 20 de Julio, Bogotá.



El escritor José Caicedo Rojas ayudó a narrar y a consignar los recuerdos de juventud de José María Espinosa sobre las guerras de Independencia (1813-1819) en la obra *Memorias de un Abanderado*, publicada tardíamente en 1876. Sobre la Batalla del Alto Palacé el pintor comentaría en sus memoria<sup>57</sup>.

El 30 de diciembre atacamos a Sámano en el Alto Palacé, donde se había situado, cuando supo que nos acercábamos. Este jefe tenía un fuerte ejército compuesto en su mayor parte de gente de pelea. Nuestra vanguardia, al mando del mayor general Cabal, fue suficiente para detenerlos, y aunque hicieron frente, en poco tiempo quedaron del todo derrotados y después fueron perseguidos por la caballería.<sup>57</sup>

El 15 de enero de 1814 ocurre la acción de Calibío. En los primeros planos de la pintura sobre esta batalla, en el centro, aparece Antonio Nariño dando la orden de avanzar, al lado del mayor general José María Cabal y el brigadier José Ramón de Leiva. Atrás de la línea de los soldados patriotas que avanzan, se ven dos mujeres de sombrero socorriendo a un herido. La línea de soldados patriotas perfectamen-

<sup>57</sup> ESPINOSA, José María. Op. Cit., p. 23.



te uniformados y disciplinados que avanza contra los realistas, parece más de ejércitos europeos que de patriotas. Como bien se sabe la mayor parte de las tropas republicanas eran improvisadas y bastante pobres como para estar todos uniformados y siguiendo maniobras, en líneas o columnas, comunes de las tropas experimentadas de las potencias europeas. Sobre esta batalla relata Espinosa.

[...] nos formamos al frente del enemigo. Rompió éste el fuego de artillería, que fue contestado por el fuego de la nuestra, y a pocas descargas dió el general Nariño la orden de avanzar, y así comenzó a batirse la fusilería de una y otra parte, lo que duró tres horas largas, y al fin, después, de un reñido combate, se decidió la victoria en nuestro favor, sufriendo los españoles la más completa derrota y quedando el campo cubierto de cadáveres, entre ellos, el de Asin y ocho oficiales más. Contamos cosa de 400 entre muertos y heridos y se tomaron más de 300 prisioneros, entre ellos el coronel Solís y seis oficiales. Todo el armamento, con ocho piezas de artillería, cayó en nuestras manos...En lo rudo de la batalla era un estímulo para nosotros ver el arrojo e intrepidez de Nariño, que desafiaba audazmente los mayores peligros y se hallaba en todas partes dando ejemplo de valor y serenidad.<sup>58</sup>

### Imagen 16

José María Espinosa. *Batalla de Calibío*, óleo sobre tela, 80.5 x 121.5 cm, ca. 1845-1870. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



<sup>58</sup> Ibidem, p. 25.

Con las derrotas sufridas ante Nariño, Sámano es llamado por Montes a Quito y es sustituido en el mando de las fuerzas realistas por Melchor Aymerich, quien reorganiza las fuerzas españolas, pastusas y patianas y se prepara a enfrentar a Nariño. El 28 de abril de 1814 ocurre la acción de Juanambú, ésta es la única representación de batalla realizada por Espinosa que ocurre en la noche. Llama mucho la atención porque las batallas nocturnas no son tan comunes, sin contar las dificultades pictóricas para su ejecución. Los patriotas tienen que enfrentar trincheras realistas y cruzar el río para finalmente hacer retroceder a los españoles y sus aliados. En los primeros planos de la pintura se ven las dificultades para bandear el río y las considerables pérdidas por intentarlo. Al fondo se alcanzan a divisar las fortificaciones y el choque de los ejércitos iluminados por el fuego de la batalla y la luna llena. Sobre esta acción en la que estuvo a punto de morir ahogado el abanderado de Nariño narra que

[...] se impacientó Nariño y dio orden de pasar el río y atacar las trincheras. Así se hizo con grande intrepidez bajo los fuegos del enemigo, el cual se retiró cuando vio ya todo nuestro ejército del otro lado. Seguimos en su persecución, pero era una empresa temeraria. no fue posible dominar las formidables trincheras superiores, y entonces volvieron a cargar sobre nosotros y nos hicieron gran daño, especialmente con las grandes piedras que nos arrojaban. Ya cerca del anochecer fue preciso emprender la retirada y repasar el río, después de haber perdido como cien soldados y los valientes oficiales Pedro Girardot (hermano del famoso Atanasio) e Isaac Calvo y como cincuenta heridos, entre ellos seis oficiales. Nuestros valientes murieron unos de bala y metralla, otros aplastados por las piedras y otros ahogados.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 34.

### Imagen 17

José María Espinosa. *Batalla de Juanambú*, óleo sobre tela, 80 x 120 cm, ca. 1845-1870. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



A medida que las fuerzas patriotas lideradas por el Precursor continúan hacia el sur, que se encuentra bajo control realista, los enfrentamientos se recrudecen. La Batalla de Tacines se da el 9 de mayo de 1814, en ella nuevamente triunfan los republicanos; con la derrota Melchor Aymerich huye a Pasto. La pintura realizada por Espinosa sobre la batalla destaca en los primeros planos indígenas realistas descuartizando una res que acaban de robar. En sus *Memorias* se refiere de la siguiente manera.

Esta terrible muestra de la ferocidad de aquella gente medio bárbara nos enseñó que debíamos andar siempre muy unidos y tomar todas las precauciones necesarias porque el que se separaba del grueso del ejército era víctima de la crueldad de los indios, enemigos de la patria. Estos se dividían siempre en guerrillas para molestarnos, robaban las bestias y poniéndose a retaguardia interceptaban las comunicaciones, pero huían cuando se les atacaba. Todo patiano es valiente y astuto y cada uno es soldado que tiene las armas en su casa; pero no pelean de

frente, ni se alejan mucho de su tierra.<sup>60</sup>

La visión de Espinosa es parcializada con respecto a los indígenas realistas a los que siempre presenta de forma negativa como salteadores y oportunistas cometiendo desmanes. Pero esto no es exclusivo de Espinosa, sino bastante común en el pensamiento del siglo XIX y en parte herencia de las confrontaciones de la Independencia. Los indígenas de los alrededores de Pasto<sup>61</sup> eran valientes y temidos guerreros que producían miedo en las filas patriotas.

En el centro de la composición, en medio de nubes de humo y fuego, Nariño arenga y lidera a sus tropas en medio de la batalla. Al lado izquierdo, nuevamente detrás de las filas de soldados aparecen unas mujeres socorriendo a los heridos y no lejos de allí se alcanza a visualizar el campamento patriota en el que ondea la bandera tricolor.

### Imagen 18

José María Espinosa. *Batalla de Tacines*, óleo sobre tela, 80 x 120 cm, ca. 1845-1870.  
Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



<sup>60</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>61</sup> Sobre los indios de Pasto Cf. GUTIÉRREZ RAMOS, Jairo. Acción política y redes de solidaridad étnica entre los indios de pasto en tiempos de la Independencia. *Historia Crítica*, Bogotá, n. 33, p. 10-37, 2007.

## Sobre el desarrollo de la acción Espinosa narra lo siguiente.

En la altura de Tacines estaba el campo enemigo con la artillería, y en la falda se hallaba la infantería, parapetada, como siempre, con buenas trincheras. Como a las siete de la mañana se rompieron los fuegos de artillería y fusilería y se emprendió la subida protegida por cañones de a cuatro y obuses. A mediodía estábamos ya en la mitad de la cuesta, y hacían estragos los fuegos del enemigo en nuestras filas, por estar ellos emboscados y nosotros al descubierto. Pero no era posible luchar tan desigualmente y con tanta desventaja; nuestra gente comenzaba ya a flaquear, y aún hubo compañías enteras que echaban pie atrás. Viendo esto Nariño y temiendo que los demás siguieran el ejemplo, pica espuelas a su hermoso caballo zaíno y grita: “¡Valientes soldados, a coronar la altura; síganme todos!”. Al ver los soldados que su jefe se arroja con espada en mano, se reanima su valor, olvidan la fatiga y el peligro y le siguen denodados. Nariño fue el primero que puso el pie en el campo enemigo. Uno de sus ayudantes de campo, el teniente Molina, murió a su lado, como un valiente...A las tres de la tarde habíamos ya arrollado al enemigo, desalojando toda la línea de sus más fuertes posiciones. A las cinco el campo era nuestro.<sup>62</sup>

Con la derrota realista de Tacines el camino a Pasto le queda libre al general Nariño. A las puertas de la ciudad se da un combate decisivo, la Batalla de los Ejidos de Pasto que ocurre el 10 de mayo de 1814. Nuevamente Sámano estaba al frente de las fuerzas realistas. En la pintura sobre la batalla, en el primer plano Espinosa representa a un soldado disparando en dirección al bosque, acompañado de su mujer que le lleva municiones y no lejos de allí otra mujer sostiene un niño en brazos. En los planos de fondo, en el centro de la composición Nariño se defiende junto a su caballo muerto. A la derecha los ejércitos patriotas en desbandada luchan bravamente a las afueras de la ciudad de Pasto. Sobre la batalla Espinosa relata:

Al anochecer nos atacaron formados en tres columnas. Los nuestros se dividieron lo mismo, y la del centro, mandada por Nariño en persona,

---

62. ESPINOSA, José María. Op. Cit., p. 37-38.

les dio una carga tan formidable que los rechazó hasta la ciudad. La intrepidez del general era tal, que yo olvidaba mi propio peligro para pensar en el suyo, que era inminente. Pero las otras dos alas habían sido envueltas y rechazadas, y los jefes, viendo que Nariño se dirigía a tomar una altura para dominar la población, lo creyeron derrotado y comenzaron a retirarse en dirección de Tacines, donde estaba el resto del ejército, para buscar su apoyo. A media noche Nariño resolvió retirarse también, pues no le quedaban sino unos pocos hombres y las municiones se habían agotado durante la pelea. Si la gente que estaba en Tacines se hubiese movido, como lo ordenó él repetidas veces, nosotros, reforzados, habríamos resistido; pero no se cumplieron sus órdenes, no sé por qué.<sup>63</sup>

### Imagen 19

José María Espinosa, *Batalla de los Ejidos de Pasto*, óleo sobre tela, 80 x 120 cm, ca. 1845-1870 Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



Los patriotas fueron derrotados en los Ejidos de Pasto, batalla en la que Nariño fue herido y quedó prácticamente solo por la desbandada de sus tropas que lo creían muerto. La pintura de Espinosa detalla en el centro de la composición el momento en que Nariño se defiende al lado de su caballo muerto.

Cerca de El Calvario cayó muerto su caballo de un balazo, y entonces

<sup>63</sup> Ibidem, p. 39.

cargaron sobre el general varios soldados de caballería; él sin abandonar su caballo, con una pierna de un lado y otra del otro del fiel animal, sacó prontamente sus pistolas y aguardó que se acercasen; cuando iban a hacerle fuego, les disparó simultáneamente, y cayendo muerto uno de los agresores, se contuvieron un momento los otros. En ese instante llegó el entonces capitán Joaquín París con unos pocos soldados y lo salvó de una muerte segura, o por lo menos, de haber caído prisionero.<sup>64</sup>

Nariño intentó esconderse pero finalmente se entregó y acabó hecho prisionero en julio de 1814, siendo enviado a la prisión real de Cádiz en España. Las fuerzas patriotas, en las cuales se incluye José María Espinosa, continuaron la lucha al mando del general José María Cabal. Ocurrirían otras batallas como Santa Lucía, El Palo y La Cuchilla del Tambo; ésta última fue la derrota definitiva del ejército patriota.

La Batalla del Palo o del Río Palo el 5 de julio de 1815 fue ganada por los patriotas al mando de los generales José María Cabal, Carlos Montufar y Manuel Serviez, con lo que se pacificó la zona del Cauca durante un año. La panorámica de la batalla pintada por Espinosa muestra al fondo entre nubes de humo el choque de los ejércitos, en forma simultánea tropas intentan cruzar el río. Al fondo a la derecha se divisa un campamento. En los primeros planos se destacan dos militares a caballo, uno de ellos el general José María Cabal y el otro, probablemente, el francés Dafaure, que comandaba la caballería, pintados siguiendo los modelos de generales y héroes neoclásicos europeos.

---

64 *Ibidem*, p. 39.



## Imagen 20

José María Espinosa. *Batalla del Río Palo*, óleo sobre tela, 81 x 121 cm, ca. 1845-1870.  
Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



Espinosa comenta sobre esta batalla que es una de las más reñidas y notables de la época.

Llegó por fin la hora de la pelea con el ejército enemigo. Al toque de marcha avanzamos divididos en tres columnas, quedando la caballería al pie de una loma para aguardar su turno. Se rompió el fuego de una y otra parte por hileras, y a poco se hizo tan general y tan vivo que ensordecía, a lo cual se agregaba el incesante tocar de las bandas y tambores. Como no corra viento, la inmensa masa de humo se había aplanado y no podíamos vernos unos a otros; yo avanzaba siempre, pero sin saber si me acompañaba mi gente; y en medio de esta confusión sentía silbar balas por sobre mi cabeza y muchas veces el ruido que hacían al rasgar la bandera, la cual acabó de volverse trizas aquel día. Varias veces tropecé con los cadáveres y heridos que estaban tendidos en el suelo, y cuando el humo se disipó un poco, vi que algunos de ellos eran del enemigo, lo que me probaba, o que iban en retirada, o que yo había avanzado demasiado hasta meterme en sus filas. tal era la confusión, el caos en que me veía envuelto, sin darme cuenta de lo que pasaba. Fue tal el ímpetu con que se acometió nuestra gente y el ánimo y ardor con que peleó, que en el poco tiempo quedaron arrollados y deshechos los batallones realistas, operación que vino a completar muy oportunamente la caballería, al mando del francés Dafaure. Esta acción de guerra fue sin duda una de las más notables y reñidas de aquella época y de

las más importantes por sus consecuencias, pues por entonces quedó pacificado el Cauca y libre de enemigos.<sup>65</sup>

Para el año de 1816, en vísperas de la Batalla de Cuchilla del Tambo, la situación era desesperada para la Nueva Granada. Desde Quito y Perú se enviaron refuerzos a Pasto para la ofensiva hacia Popayán. Desde Cartagena Pablo Morillo avanzaba con la Reconquista. Santafé y el centro del país ya habían sido ocupados por los generales Latorre y Calzada, la única zona libre y que aún podía hacer algún tipo de resistencia era el sur (Popayán y Cali).

El 29 de junio de 1816 el brigadier Juan de Sámano, quien llegaría a ser virrey, con un ejército de dos mil hombres enfrenta un ejército patriota menguado de setecientos setenta soldados al mando del coronel Liborio Mejía en la Cuchilla del Tambo. En la pintura Espinosa muestra las posiciones realistas y patriotas en pleno choque a pesar de las dificultades del terreno.

#### Imagen 21

José María Espinosa, *Batalla de la Cuchilla del Tambo*, óleo sobre tela, 81 x 121 cm, ca. 1845-1870, Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



<sup>65</sup> Ibidem, p. 66-67.

Sobre esta última batalla José María Espinosa comenta las razones de la derrota y cómo acabó preso.

[...] pero esto no impidió que una columna enemiga nos cortase y envolviere todo nuestro ejército, ya muy diezmado, a tiempo que éste se retiraba de los atrincheramientos, cediendo al mayor número. Ya no era posible obrar en concierto. Cada cual hacía lo que podía, y nos batíamos desesperadamente, pero era imposible rehacerse, ni aun resistir al torrente de enemigos que, saliendo de sus parapetos, nos rodearon y estrecharon hasta tener que rendirnos. Sucumbimos, pero con gloria. no hubo dispersión, ni derrota propiamente dicha. Grande fue el número de muertos y heridos y mayor el de los prisioneros que quedamos en poder de los españoles por una imprudente precipitación en tomar la ofensiva por nuestra parte. Parecía como que un destino ciego nos guiaba a esta pérdida segura, pues todos conocíamos el peligro, la inferioridad de las fuerzas y todas las circunstancias que hacían temeraria nuestra empresa.<sup>66</sup>

Después de la derrota del Tambo en 1816 Espinosa termina prisionero con otros patriotas y es llevado prisionero a Popayán. Durante la prisión su vida corrió riesgo en varias ocasiones, situación que dejó registrada en uno de sus primeros dibujos conocidos, el *Quintamiento*, nombre dado para un tipo de ejecución. Ésta consistía en formar con los prisioneros una fila y se contaba cinco de derecha a izquierda y al quinto se le sentenciaba a muerte. Posteriormente Espinosa retomaría el mismo tema en una acuarela de 1869<sup>67</sup>.

---

66 Ibidem, p. 81.

67 “[...] Medio siglo más tarde, pero antes de publicar sus *Memorias*, Espinosa volvió a pintar la *Quintada*, esta vez en el álbum del historiador José María Quijano Otero, que se conserva en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Quijano envió su álbum a cinco sobrevivientes de la Campaña del Sur y les pidió que apuntaran en él algún evento presenciado por ellos... Espinosa prefirió narrar el episodio del quintamiento y lo acompañó con acuarela en que presenta con más detalle al grupo de prisioneros y el patio de la cárcel, llegando incluso a diferenciar con detalle los vestidos de los patriotas. El caricaturista y dibujante incluyó también algunos elementos humorísticos: el jefe patriota aparece ahora de espaldas y en la pared dibuja su réplica junto a un perro y otros personajes en forma de *graffiti*, así como el letrero ‘*quantum meclior morior*’, una máxima estoica

La última resistencia patriota del sur cae y los restos de los ejércitos patriotas de la Nueva Granada huyen a los llanos del Casanare, es el inicio del Régimen del Terror. El virreinato del Nuevo Reino de Granada es reinstalado nuevamente hasta 1819.

## 9. Las batallas como representación

El de José María Espinosa es un caso muy especial porque no sólo pintó acciones bélicas, sino también escribió memorias sobre ellas y vivió en carne propia la guerra como abanderado de Nariño. En sus obras hay un esfuerzo por ilustrar el desarrollo de la batalla, por establecer una narrativa, los acontecimientos, los participantes de la acción, la cultura material, los uniformes, las armas, los vestidos, los atuendos, las costumbres y los paisajes. Sus batallas son concebidas como paisajes, en ellos predomina la naturaleza sobre la narrativa bélica. montañas, relieve, ríos, clima, pisos térmicos, especies vegetales y animales son los protagonistas.

En sus telas Espinosa muestra las guerras de Independencia no como un universo meramente masculino, sino como una guerra que abarcó y obligó a participar a toda la sociedad en uno u otro bando. Es importante destacar que en estas obras son presentados actores silenciados por la mayoría de las fuentes, como las mujeres y los indígenas.

Los documentos sobre las guerras de la Independencia narran infinidad de acciones heroicas realizadas por mujeres en el bando patriota apoyando las guerrillas, como espías y mensajeras en el correo secreto y otras como las “Juanas” que acompañaban a sus maridos en las campañas y batallas.

En las pinturas de batallas como *Calibío*, *Tacines* y *Ejidros de Pasto* (1845-1860) José María Espinosa por primera vez muestra a toda la sociedad representada en la contienda. la guerra es un asunto que com-

---

[...]. CALDERÓN SCHRADER, Camilo. La pintura histórica en Colombia. *Boletín de Historia y Antigüedades*, Bogotá, v. LXXXVIII, n. 814, p. 629, 2001.

pete a todos. Las mujeres que aparecen en las pinturas son anónimas y juegan un papel fundamental, están en el frente de batalla auxiliando a los soldados heridos, abasteciendo y alimentando las tropas y en algunos casos, apoyando con municiones y luchando al lado de los hombres. Es tanta la devoción y el compromiso de las “Juanas” que llegan al extremo de estar con sus pequeños hijos en los campos de batalla acompañando a sus maridos. A esta actitud casi terca de las mujeres se refiere Espinosa en sus memorias.

En pos del ejército iba una bandada de mujeres del pueblo, a las cuales se ha dado siempre el nombre de voluntarias (y es muy buen nombre porque éstas no se reclutan como los soldados), cargando morrales, sombreros, cantimploras y otras cosas. El general Nariño no creyó con-cerniente, antes si embarazoso, aquel ejército auxiliar, y prohibió que continuase su marcha, para lo cual dio orden terminante a los paseos de que no les permitiesen el paso y las dejaran del lado de acá del río. Llegamos a Purificación, y a los dos días de estar allí se nos aparecieron todas las voluntarias. Ya era visto que el Magdalena no las detenía, y así el general dio orden de que dejaran seguir a estos auxiliares, por otra parte muy útiles, a quienes el amor o el patriotismo, o ambas cosas, obligaban a emprender una dilatada y trabajosa campaña. El general Bolívar mismo reconoció en otra ocasión que no era posible impedir a las voluntarias que siguiesen al ejército, y que hay no sé qué poesía y encanto para la mujer en las aventuras de la vida militar.<sup>68</sup>

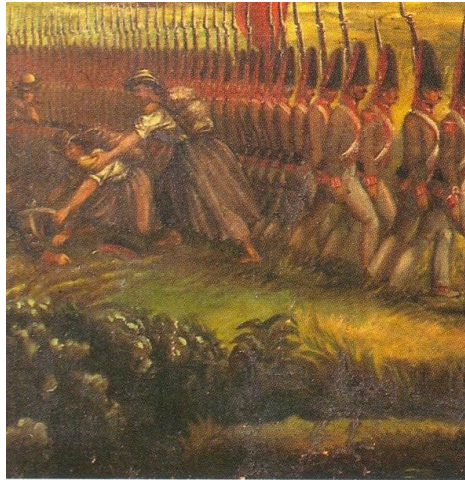
---

<sup>68</sup> ESPINOSA, José María. Op. Cit., p. 20.



**Imagen 22a, Imagen 22b, Imagen 22c** – 22a y 22b. Detalles de las “Juanas” como se le llamaba a las mujeres patriotas. 22c. Detalles de los indígenas realistas de Pasto y sus mujeres que enfrentan al ejército de Antonio Nariño.

José María Espinosa, *batallas de Calibío, Tacines, Ejidos de Pasto*, 1845-1870. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



Si bien hemos establecido diálogos entre las representaciones visuales (pinturas) y escritas (*Memorias*) de las batallas de Espinosa, se deben hacer algunos llamados de atención. El primero, tanto las pinturas como las *Memorias* fueron realizadas como mínimo treinta años después de los acontecimientos. La primera edición de las memorias es de 1876.

En segundo lugar, da la impresión que las descripciones de las batallas que Espinosa hace en sus memorias son realizadas a partir de las propias pinturas por él realizadas, tal y como lo piensa Beatriz González, “Fijó los episodios en los cuadros para recordar las hazañas que serían escritas después en *Memorias de un abanderado*”<sup>69</sup>.

En tercer lugar, no se puede pensar en la exactitud o fidelidad de las informaciones tanto de las pinturas como de los textos. Los dos forman parte de la memoria y ésta siempre es dinámica y se transforma de acuerdo con nuestras vivencias. Así, Espinosa representa su participación en la guerra de Independencia como ésta debería recordarse, idealizada para los intereses de la República de segunda mitad del siglo XIX.

## 10. La Campaña de 1819: la Batalla de Boyacá

Otro de los momentos representados en las guerras de Independencia fue la Campaña de 1819, especialmente la Batalla de Boyacá que tuvo lugar en el puente sobre el río Teatinos ocurrida el 7 de agosto. Esta batalla, emblema de la liberación de la Nueva Granada<sup>70</sup>, se convirtió en uno de los hitos de la historia épica de Colombia y por tanto, en uno de los grandes temas tratados en las artes y letras durante los siglos XIX y XX.

---

69 GONZÁLEZ, Beatriz. Op. Cit., p. 176.

70 Para agosto de 1819 continuaban aún bajo dominio realista el Caribe (Cartagena y Santa Marta), Antioquia y el sur del país (Popayán, Cali y Pasto). El control patriota del actual territorio colombiano sólo fue definitivamente conseguido hasta 1822.



Años después, para conmemorar el aniversario de la memorable batalla, se proyectaron obras como la pirámide-monumento para el Puente de Boyacá en 1825, que buscaba inmortalizar la batalla con la que se había libertado la Nueva Granada, pero ésta no llegó a realizarse.

Es famoso el grabado de J. M. Darmet<sup>71</sup>, una de las primeras representaciones sobre la Batalla de Boyacá realizado en 1824 y según Beatriz González, basado en dibujos de José María Espinosa que en este mismo año haría otros tres bocetos sobre los ejércitos patriotas cruzando el Paso del Páramo de Pisba y en marcha hacia las batallas del Pantano de Vargas y de Boyacá<sup>72</sup>. El grabado se concentra en la acción, en el choque de los ejércitos patriotas y realistas. Darmet muestra con detalle los movimientos de las fuerzas en disputa, detallando cada soldado sea de caballería, infantería, los famosos lanceros y la disciplina de los ejércitos españoles tratando de mantener su formación en medio de la batalla.

José María Espinosa realizaría su versión al óleo de la Batalla de Boyacá en 1840, llegando al punto de ir al lugar de los hechos, visita el valle de Sogamoso en una tentativa de impregnarse de lo local, del paisaje donde ocurrieron los episodios, de tomar apuntes y hacer bocetos. Consulta grabados, versiones orales y fuentes escritas para componer su versión pictórica de la Batalla de Boyacá<sup>73</sup>.

---

71 Se encuentran ejemplares de este grabado en el Museo Nacional de Colombia (Bogotá) y en el Museo de Antioquia (Medellín).

72 Estos tres bocetos de Espinosa sobre las batallas *Bolívar y Santander en la Batalla de Boyacá*, *Bolívar y Santander en la Batalla del Pantano de Vargas* y *el Paso del Paramo de Pisba*, se hallaban hasta 1990 en una colección particular en Manizales y actualmente se desconoce su ubicación. GONZÁLEZ, Beatriz. Op. Cit., p. 186-187, 223-224.

73 Ibidem, p. 217.

### Imagen 23

José María Espinosa. *Batalla de Boyacá*, óleo sobre tela 94 x 120 cm, ca. 1840, reg. 03-018. Museo Quinta de Bolívar, Bogotá.



También se encuentra un óleo anónimo de la Batalla de Boyacá con fecha del 28 de julio de 1883, en las colecciones del Museo de Antioquia, basado en la pintura de Espinosa y en el grabado de Darmet, que formaba parte del proyecto iconográfico para la Biblioteca Museo Francisco Antonio Zea de Medellín a finales del siglo XIX, que pretendía crear una galería de personajes y hechos históricos de la colonia y la Independencia para la biblioteca museo. Uno de los pintores encargados de las obras para esta galería sería Samuel Velásquez, un caso similar al de Constancio Franco y la galería de notables que se le encomendó para el Museo Nacional de Bogotá. Para la celebración de la Independencia en 1919 Ricardo Moros Urbina, como conmemoración del centenario de la Batalla de Boyacá, realizaría un dibujo de la confrontación basado en el grabado de Darmet y en el óleo de Espinosa.

La Campaña de 1819, tendría un impacto mayor en las artes de inicios del siglo XX, especialmente durante las primeras décadas, coincidiendo con las conmemoraciones centenarias que privilegiaron a Bolívar y a la Campaña Libertadora que inicia en los Llanos y termina en la Batalla de Boyacá como temas para las obras de Zamora,

Cano y otros<sup>74</sup>. Las batallas deben ser pensadas como interpretaciones históricas y construyen un ideal de representación épica, que narran hechos, al tiempo que son una fórmula para construir identidad nacional y conformar un pasado legendario.

## 11. La recepción de las batallas

¿Cómo funcionaban estas representaciones de batallas durante el siglo XIX? ¿Cómo eran recibidas por los contemporáneos? Coinciden los autores y críticos que escriben sobre las obras de Espinosa durante la segunda mitad del siglo XIX, en resaltar dos aspectos, por un lado el valor artístico de su serie de batallas y por otro el valor como patriota, no sólo por su participación, sino por haber pintado estas telas como una forma de preservar la memoria de tales hechos.

La primera referencia a las series de las batallas de Espinosa, según Beatriz González, se tiene en la Exposición de los Productos de la Industria en 1848 cuando exhibió un boceto de la Batalla de Palacé. En 1849 presentaría un boceto de la Acción de Juanambú en la Exposición de la Industria de la Sociedad Filantrópica, con la que el jurado lo elogió como artista y como patriota<sup>75</sup>. El periódico *El neo-granadino* comentaría en una reseña de 1849 su importancia como documento histórico y como obra de arte, además de resaltar la intención del pintor de realizar una batalla cada año.

Esta acción, como una de tantas victorias que obtuvimos sobre los españoles en la guerra de Independencia, merecía bien un recuerdo del artista bogotano, compatriota y conmitón de Nariño; y nada más propio para celebrar el aniversario de nuestra existencia nacional política que la representación de un hecho que tantos recuerdos de gloria tiene vinculados. Este cuadro presentado en la `Exposición´ fue una bella ovación del artista a la industria y a la libertad de su patria; ovación

74 Cf. ACOSTA LUNA, Olga. Op. Cit.

75 “[...] diploma al Sr. Espinosa, merecedor de elogios como artista y como buen patriota [...]” en 20 de Julio, Fiestas Nacionales. Bogotá, 20 de julio de 1849, 51, en GONZÁLEZ, 1998, p. 169.

muy del caso, llena de noble sentimiento, de inteligencia y buen gusto. Consecuentemente el Sr. Espinosa con su propósito, según nos lo ha dicho, de presentar en cada `Exposición´ un cuadro de la misma naturaleza representando algún de los hechos más heroicos de nuestra gloriosa época de emancipación, ha trabajado y presenta hoy una gran lámina a la aguada, cuyo argumento es el disputado paso de Juanambú, que al fin se verificó por el ejército patriota, a despecho del número, fuerza y valor del enemigo, y de la desmoralización, o mejor dicho, del desaliento producido por una primera e imprescindible retirada.<sup>76</sup>

Era práctica común en el siglo XIX hacer bocetos previos en carbón o tinta sobre papel para posteriormente transformarlos en pinturas sobre tela. El paso del boceto en papel a la pintura no era inmediato, podían llegar a pasar muchos años hasta que esto ocurriera, tampoco era obligatorio que el mismo artista que hacía los dibujos previos fuera el que los transformara en pinturas al óleo o en grabados para estampas y libros.

El conjunto al óleo de las batallas sobre la Campaña del Sur fue presentado en la Exposición Nacional de 1871, Miguel Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara resaltan la importancia de estas pinturas como testimonio de los episodios de emancipación.

No sabemos por qué el viejo veterano de nuestra Independencia, el honrado y humilde señor Espinosa, ha esquivado el que sea conocida su preciosa colección de cuadros, obra de su prodigiosa memoria y de su diestro pincel, que representan las batallas a que asistió en el sur de la República en 1813, etc.; preciosas primicias de una abundante cosecha de martirios y lágrimas para la obra magna de nuestra gloriosa emancipación.<sup>77</sup>

El fragmento de Scarpetta y Vergara nos da elementos para entender cómo los contemporáneos recibían estas obras, por un lado se

---

76 Damón (José Caicedo Rojas). "La acción de Juanambú. 28 de abril de 1814" en *El neo-granadino*, Año II, No. 56, Bogotá, 20 de julio de 1849, 253, en GONZÁLEZ, Beatriz. Op. Cit., p. 169.

77 SCARPETTA, Miguel Leonidas; VERGARA, Saturnino. Op. Cit., p. 221.

nota la magnificación de la Independencia, por el otro se elogia la capacidad artística de Espinosa y su memoria. No olvidemos que el pintor para esta época ya estaba bastante maduro y para sus congéneres aún era un vestigio, una prueba viva de las guerras de Independencia.

Los ocho bocetos de las batallas en aguada<sup>78</sup>, realizados probablemente entre 1845 y 1852, aparecen reseñados en el catálogo de la Exposición de Bellas Artes del año 1886 organizada por Alberto Urdaneta<sup>79</sup>. Según Barney-Cabrera también se expusieron los óleos de las batallas en este mismo año.

En la exposición de 1886, organizada por Alberto Urdaneta y que tuvo lugar en el edificio de San Bartolomé, se expusieron las ocho batallas pintadas por Espinosa sobre la campaña del Sur y una sobre “la acción de Boyacá”, la que en ese entonces figuró como de propiedad de la familia Espinosa (No. 787 del catálogo de la exposición citada). En 1975, con motivo de la exposición titulada “Próceres y Batallas” que organizó Emma Araujo en el Museo Nacional que ella dirige, fueron nuevamente exhibidos los óleos de Espinosa.<sup>80</sup>

La inclusión de las telas de batallas de Espinosa en las Exposiciones Nacionales, no solamente destaca su valor artístico o patriótico, sino que consagran al artista como una referencia obligada de la historia plástica y cultural de la Colombia del siglo XIX. El propósito de representar las batallas e incluir la sociedad participando de la guerra tiene que ver con las necesidades, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, de fortalecer la identidad nacional y los mitos fundacionales de la república.

---

78 Actualmente el Museo Nacional de Colombia conserva las aguadas de la Acción de Juanambú y la Batalla de Cuchilla de Tambo, esta última viene firmada “hacistente y pintor Espinosa Prieto”. Al propio Espinosa le interesaba que se le recordara al lado de su habilidad artística, su participación en la guerra.

79 GONZÁLEZ, Beatriz. Op. Cit., p. 170.

80 BARNEY CABRERA, Eugenio. Op. Cit, p. 63.

Las batallas, en cuanto a obras de arte, son, lo mismo que las acciones de guerra que le sirvieron de tema al artista, simples “escaramuzas”, hechas para recordar y para ilustrar asuntos que, de acuerdo con la ideología de la época, era preciso magnificar con el fin de que sirvieran de emblema de los mitos patrios.<sup>81</sup>

Estos episodios sobre batallas y los retratos de héroes se vuelven fundamentales para legitimar la naciente República, los gobiernos, los partidos, las virtudes republicanas y la ciudadanía en tanto son constituidos en memoria de gloria nacional. Cabe señalar que las representaciones bélicas han sido privilegiadas no sólo en Colombia, sino en Europa, Estados Unidos y el resto de Latinoamérica durante el siglo XIX y parte del XX en la conformación de las historias nacionales.

Después de este recorrido por la conformación de una iconografía sobre la independencia entre 1830 y 1880, se podría hablar que el tipo de imágenes más frecuentes de imágenes son los retratos y en menor medida las batallas. Pero lo mismo se podría decir para la mayoría de países Latinoamericanos. En Colombia la particularidad de estas obras es que tendían a ser de pequeños formatos y bastante modestas, debido a que no se tenían grandes recursos para estas obras, ni se contaban con academias de arte locales. Respondían más a iniciativas individuales, no a proyectos culturales estatales.

Los grandes formatos y el tono épico en las pinturas, propio del academicismo, comenzarán a aparecer a finales de siglo XIX. Entonces al comparar estas obras con las pinturas sobre temas de historia en México o Brasil, en cuanto a dimensión y al tono épico, si plantean grandes diferencias, sin contar que el estado en esos países financiaba las obras y la formación de pintores en Europa. En Colombia, las constantes guerras civiles impedían que se tuvieran recursos para grandes proyectos culturales. No deja de ser representativo que la Escuela Nacional de Bellas Artes sólo se pudiera poner en funciona-

---

81 BARNEY CABRERA, Eugenio. Op. Cit, p. 63-64.

miento en la década de 80 del siglo XIX, bastante tardío, si comparada con otros casos de Latinoamérica.

Los personajes representados en esas galerías de notables de la república serán blancos y mestizos, en su mayoría hombres y en menor medida mujeres. Los afros e indígenas brillan por su ausencia y cuando comienzan a ser incluidos son “blanqueados”. Esta participación en las temáticas también se va a modificar a finales del siglo XIX cuando se requiere incluir en el panteón nacional representación de las regiones, héroes locales, mujeres y personajes afros e indígenas destacados. El ascenso e interés por el paisaje a principios del siglo XX jugará un papel determinante para las representaciones de la Campaña de 1819.

Finalmente, serán la Escuela Nacional de Bellas Artes, que va comenzar a formar generaciones de artistas, la Regeneración y su proyecto cultural, la constitución de 1886, la guerra de los mil días y el primer centenario en 1910, los acontecimientos que van a dar un nuevo impulso a las representaciones sobre la independencia y a popularizar entre la sociedad esas representaciones.

## Bibliografía

- ¿Que es ser patriota? Catecismo de una sola pregunta. *El Patriota*, Santafe de Bogota, n. 8, p. 55-58, 26 nov. 1823.
- ACEVEDO, Esther. Entre la tradicion alegorica y la narrativa factual. *IN*. ACEVEDO, Esther. *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nacion Mexicana 1750-1860*. Ciudad de Mexico. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 114-151.
- ACOSTA LUNA, Olga. Narraciones patrias. Representacion pictorica de sucesos historicos de la Independencia durante la primera mitad del siglo XX. *IN*. Museo Nacional de Colombia. *Las historias de un grito*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia, 2010, p. 166-192.
- AGULHON, Maurice. *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique republicaines de 1789 a 1880*. Paris. Flammarion, 1979.
- ALVAREZ GUERRERO, Rafael. *Policarpa, ¿una heroína... genio?* Bogotá. Editorial de Cundinamarca Antonio Nariño, 1995.



- ALVAREZ, Manuel Bernardo. *Amor Patrio. Aviso al Publico*, Santafe de Bogota, n. 9, p. 74, 24 nov. 1810.
- Apoteosis de Antonia Santos. Primer centenario de su muerte*. Bogotã. Imprenta Nacional, 1919.
- BARNEY CABRERA, Eugenio. Manifestaciones artisticas en tiempos revueltos. *IX. Historia del Arte Colombiana*, v. IX. Bogotã. Salvat, 1975, p. 1221-1264.
- BARNEY CABRERA, Eugenio. Las Batallas y los heroes de Espinosa. *Arte en Colombia*, Bogota, n. 5, p. 62-63, 1977.
- BOLIVAR, Simon. Sobre la libertad de los esclavos. *Archivo General de la Nacion*. Bogotã. Fondo esclavos y negros, 2 jun. 1816.
- CABALLERO, Jose Maria. *Diario de la Patria Boba*. Bogotã. Incunables, 1986.
- CALDERON SCHRADER, Camilo. La pintura historica en Colombia. *Boletin de Historia y Antigüedades*, Bogota, v. LXXXVIII, n. 814, p. 627-657, 2001.
- CARVALHO, Jose Murilo. *La formacion de las Almas. El imaginario de la Republica en el Brasil*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. *Coleccion de pintura..* Bogotã. Planeta, 2004.
- COLOMBIA. *Acuerdo 7, de 18 de junio de 1883*. Que dispone la manera como el distrito de Bogota celebrara el centenario del Libertador Simon Bolivar en 1883. La municipalidad de Bogota. Disponible en <https://bit.ly/322bf4f>. Acceso en 28 abr. 2010.
- ESPINOSA, Jose Maria. *Memorias de un Abanderado*. Bogotã. Colseguros, 1997.
- FAJARDO DE RUEDA. La familiaridad de dos pinturas. La muerte de Napoleon y la muerte de Santander. *Revista de Santander*, Bucaramanga, n. 16, p. 106-111, jul. 2021.
- GARRIDO, Margarita. Nueva Granada entre el orden colonial y el Republicano. lenguajes e Imaginarios Sociales y politicos. *IX. PALACIOS ROZO*, Marco (coord.). *Las Independencias hispanoamericanas. Interpretaciones 200 años despues*. Bogotã. Editorial Norma, 2009, p. 93-125.
- GONZALEZ, Beatriz. La iconografia de Policarpa Salavarrieta. *IX. Policarpa 200. Exposicion conmemorativa del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta. Serie Cuadernos iconograficos del Museo Nacional de Colombia No. 1*. Bogotã. Museo Nacional de Colombia, 1996, 1-5.

- GONZALEZ, Beatriz. *Jose Maria Espinosa. Abanderado del arte en el siglo XIX*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia – Banco de la Republica – El Ancora Editores, 1998.
- GONZALEZ, Beatriz (dir.). *Catalogo de miniaturas del Museo Nacional de Colombia. Serie Colecciones del Museo Nacional de Colombia*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia – Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- GUTIERREZ RAMOS, Jairo. Accion politica y redes de solidaridad etnica entre los indios de pasto en tiempos de la Independencia. *Historia Critica*, Bogota, n. 33, p. 10-37, 2007.
- HENAO, Jesus Maria; ARRUBLA, Gerardo. *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*, t. I y II. Bogotá. Escuela Tipografica salesina, 1911.
- HINCAPIE, Alicia. *Tras la imagen y la presencia de Policarpa*. Bogotá. Centro de Historia de la Villa de San Miguel de las Guaduas, 1996.
- KRAUZE, Enrique. *La Presencia del Pasado*. Ciudad de Mexico. BBVA – Bancomer – Fondo de Cultura Economica, 2005.
- LONDONO VELEZ, Santiago. *Arte colombiano 3.500 anos de historia*. Bogotá. Villegas Editores, 2001.
- MEDINA, Alvaro. *Procesos del Arte en Colombia*. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- MONSALVE, Jose Dolores. *Mujeres de la Independencia. Biblioteca de Historia Nacional*, v. XXXVIII. Bogotá. Academia Colombiana de Historia, 1926.
- OBANDO ACOSTA, Pablo Emilio. Ricaurte en San Mateo. *Peobando*. Bogota. Disponible en: <http://peobando.blogdiario.com/1171592520/125>. Acceso en: 22 abr. 2010.
- PALACIOS ROZO, Marco (coord.). *Las Independencias hispanoamericanas. Interpretaciones 200 años despues*. Bogotá. Editorial Norma, 2009.
- PEREZ BENAVIDES, Amada Carolina. La independencia como gesta heroica en el continuo historico naciona. la “densidad” de la representacion. 1880-1909. *In*. Museo Nacional de Colombia. *Las historias de un grito*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia, 2010, p. 75-103.
- PEREZ BENAVIDES, Amada Carolina. Hacer visible, hacerse visibles. la nacion representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912. *Memoria y Sociedad*, Bogota, v. 14, n. 28, p. 85-106, 2010.
- PEREZ BENAVIDES, Amada Carolina. *Nosotros y los otros: las representaciones de la nacion y sus habitantes, Colombia, 1880-1910*. Bogotá. Pontificia Uni-

- versidad Javeriana, 2015.
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. *Policarpa 200. Exposicion conmemorativa del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta*. Serie Cuadernos iconograficos del Museo Nacional de Colombia n. 1. Bogotá. Museo Nacional de Colombia, 1996.
- QUINTERO ESQUIVEL, Jorge Eliecer. La Independencia en el Gran Cauca, Mariquita y Neiva. *Credencial Historia*, Bogota, n. 243, p. 12-14, mar. 2010.
- COLOMBIA. Resolucion sobre los esclavos que abracen el servicio a las armas, 16 oct. 1821. Archivo General de la Nacion. Bogotá. Fondo esclavos y negros.
- RESTREPO SAENZ, Jose Maria; ORTEGA RICAURTE, Enrique. *La Pola yace para salvar la patria*. Bogotá. Ministerio de Educacion Nacional, 1949.
- RODRIGUEZ PLATA, Horacio. *Antonia Santos Plata. Genealogia y biografia*. Bogotá. Academia Colombiana de Historia, 1969.
- SALDANHA, E. de. Detalles desconocidos sobre la Pola. *Boletin de Historia y Antigüedades*, Bogota, v. XII, n. 133, p. 13-23, 1918.
- SAÑUDO, Jose Rafael. *Estudios sobre la vida de Bolivar*, Bogotá. Editorial Be-dout, 1975.
- THIBAUD, Clement. *Republicas en armas. Los ejércitos bolivarianos en la guerra de Independencia en Colombia y Venezuela*. Bogotá. Planeta.
- TRABA, Marta. *Historia abierta del arte Colombiano*. Bogotá. Colcultura, 1984.
- URDANETA, Alberto. Esjematologia o ensayo iconografico de Bolivar. *Papel Periodico Ilustrado*, Bogota, ano 2, n. 46 a 48, p. 403-422, 1883.
- URIBE WHITE, Enrique. *Iconografia del Libertador*. Bogotá. Editorial Lerner, 1983.
- VARGAS ALVAREZ, Sebastian. *Despues del bicentenario: politicas de la conmemoracion, temporalidad y nacion: Colombia y Mexico, 2010*. Bogotá. Universidad del Rosario, 2018.
- VELANDIA, Roberto. Ricaurte en San Mateo. *Boletin de Historia y Antigüedades*, Bogota, v. 53, n. 754, p. 647-663, 1986.

Recibido em. 13/05/2021 – Aprobado em. 30/09/2021